

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK HALK MÜZİĞİNDE GELENEK
VE
GELENEĞİN DÖNÜŞÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Burhan YÜCEDAĞ

**Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri**

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mahir MAK

Haziran– 2021

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE GELENEK
VE
GELENEĞİN DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Burhan YÜCEDAĞ

Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri

“Bu tez sınavı 21/06/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Doç. Dr. Sertan DEMİR	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Söylemez	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Mahir MAK	Başarılı

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER	Sayfa : 1/1
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU		
Öğrencinin		
Adı Soyadı	BURHAN YÜCEDAĞ	
Öğrenci Numarası		
Enstitü Anabilim	TEMEL BİLİMLER	
Dalı		
Enstitü Bilim Dalı	MÜZİK BİLİMLERİ	
Programı	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA	
Tezin Başlığı	TÜRK HALK MÜZİĞİNDE GELENEK VE GELENEĞİN DÖNÜŞÜMÜ	
Benzerlik Oranı	%19	
ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,		
☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.		
		/...../20..... İmza
☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmı olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.		
Bilgilerinize arz ederim.		
		/...../20..... İmza
Uygundur		
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi: Mahir MAK		
Tarih:		
İmza:		
☐ ☐ REDEDELMİŞTİR		Enstitü Birim Sorumlusu Onayı
EYK Tarih ve No:		

ÖNSÖZ

Yüzyıllar boyu ustadan çırağa, babadan oğula, dilden dile aktarılarak günümüze kadar gelen kültürümüzün en önemli öğelerinden biri olan halk müziğimizin dünü bugünü ve geleceği konuları her zaman dikkatimi cezbeden konular olmuştur. Bu sebeptendir ki “Türk Halk Müziğinde Gelenek ve Geleneğin Dönüşümü” başlıklı çalışmamız yıllardır gönül verdiğim halk müziğimizin dününü ve bugününü anlamak adına benim için çok önemli bir çalışma olmuştur. Bu çalışma vesilesiyle alana katkı sağlayacak en ufak bir taşım dahi olsa kendimi bu anlamda çok mutlu hissedeceğimi belirtmek isterim.

Bu sebeple başta yetişmemize vesile olan değerli hocalarımıza, bu çalışmanın oluşmasında fazlaca emeği olan her türlü desteği tüm samimiyetiyle sağlayan Dr. Öğretim Üyesi Mahir Mak’a, çalışmamızın fikri temellerini atıp önemli katkılar sunan Doç. Dr. Sertan Demir’e, ayrıca çalışmamıza jürilik yapıp değerli katkılar sunan Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Söylemez’e canı gönülden teşekkürü borç bilirim. Bununla birlikte her zaman desteklerini hissettiğim kıymetli aileme de sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Burhan YÜCEDAĞ

21.06.2021

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	iv
TABLO LİSTESİ.....	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ABSTRACT	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

GİRİŞ.....	1
------------	---

BÖLÜM 1: TÜRK HALK MÜZİĞİ VE GELENEK...	1
--	----------

1.1. Araştırmanın Konusu.....	4
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Araştırmanın Problemi	4
1.5. Araştırmanın Alt Problemleri	4
1.6. Araştırmanın Yöntemi	5
1.7. Sınırlılık.....	5

BÖLÜM 2: KAVRAMSAL OLARAK GELENEKSELLİK VE GELENEKTEKİ DÖNÜŞÜM	6
---	----------

2.1. Gelenegin Tanımı Üzerine.....	6
2.1.1. Türk Halk Müziğinde Geleneksellik	11
2.2. Geleneksellik ve Dönüşümün Yeni Adı Modernizm	15
2.2.1. Tarihsel Süreçte Türk Modernleşmesi	20
2.2.2. Osmanlı'da Modernleşme Hareketleri	21

BÖLÜM 3: CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK MÜZİĞİNDE GELENEKSELLİK VE YENİLİK HAREKETLERİ	25
---	-----------

3.1. Osmanlı Dönemi Öncesi Müzik Tarihi.....	25
3.2. Osmanlı Dönemi Müzik Tarihi	28
3.2.1. Osmanlı Dönemi Müzik Eğitim Kurumları	31
3.2.1.1. Enderun.....	31
3.2.1.2. Mevlevihaneler	33

3.2.1.3. Mehterhaneler	35
3.2.1.4. Özel Meşkhaneler ve Cemiyetler	39
3.2.2. Osmanlı Dönemi Türk Müziğinde Sistemli İlk Çalışmalar ve Notanın Kullanımı.....	40
3.2.3. Tanzimat Dönemine Genel Bakış	48
3.2.3.1. Tanzimat ve Müzikte Yenilik Hareketleri	50
3.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik	58
3.4. Türk Halk Müziği Derleme Çalışmaları	60

BÖLÜM 4: CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİĞİ VE MÜZİKTE YENİLİK HAREKETLERİ

4.1. Cumhuriyet Dönemi Sosyal ve Siyasi Yaşam	67
4.2. Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Hareketleri	70
4.3. Cumhuriyet Dönemi Müzik	72
4.3.1. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları	82
4.3.1.1. Tek Parti Dönemi (1945 Öncesi) Müzik Politikaları	83
4.3.1.2. Çok Partili Dönem (1946 Sonrası) Müzik Politikaları	88
4.3.1.3. Ziya Gökalp	91
4.3.1.4. Türk Müziğinde Değişimin Öncüleri Türk Beşleri	95
4.4. Müziğin Yeni Üretim Mekânları	117
4.4.1. Geleneksel Müzikli Eğlence Alanlarının Dönüşümü	118
4.4.3. Dini Mekânlarda Müzik	143
4.5. Âşıklık	151
4.6. Müziğin Eğitiminde Geleneksellikten Kurumsallaşmaya	155
4.6.1. Meşk Sisteminden Nota Yazısına	157
4.6.2. Bağlama Eğitiminde Metotlaşma	161
4.6.3. Eğitimin Kurumsallaşması	167
4.6.3.1. Dârü'l-Bedâyi Tiyatro ve Mûsikî Mektebi	168
4.6.3.2. Dârü'l Elhan Mûsikî Mektebi	169
4.6.3.3. Ankara Devlet Konservatuarı	173
4.6.3.4. Halkevleri	174

4.6.3.5. Köy Enstitüleri.....	175
4.6.3.6. Musiki Muallim Mektebi.....	176
4.6.3.7. İTÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı	177
4.6.3.8. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı.....	178
4.6.3.9. Gaziantep Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı.....	178
4.6.4. Türk Halk Müziği Sazlarının Eğitiminde Kurumsallaşma (Özel Müzik Kursları)178	
4.7. TRT'nin Kurulması ve Yurttan Sesler.....	184
4.7.1. Halk Müziğinde Vokal ve Saz İcralarındaki Değişim.....	192
4.7.2. Bağlama İcrası ve Yapımında Yenilikler	198
4.8. 1960'lar Türk Pop ve Rock Müziğinin Doğuşu	204
SONUÇ	209
KAYNAKÇA.....	213
ÖZGEÇMİŞ	226

KISALTMALAR

THM	: Türk Halk Müziği
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
TDK	: Türk Dil Kurumu
EEMK	: Erdal Erzincan Müzik Kursu
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi



TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yer alan 9 ayrı ilde bağlama eğitimi veren özel kurs merkezlerinde görev yapan bağlama öğretmenlerinin eğitim profili	179
--	-----



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Dimitri Kantemir Edvar Notası.....	46
Şekil 2: Mızıkay-ı Hümayun Tören Hazırlığı	54
Şekil 3: Tamzara İsimli Eserin Notası	63
Şekil 4: Piyano İçin On Halk Türküsü Kitabı	100
Şekil 5: Niksarın Fidanları (Kalenin Bedenleri) Türküsü	100
Şekil 6: Süpürgesi Yoncadan	101
Şekil 7: Halay	102
Şekil 8: Hasan Ferit Alnar Kanun Konçertosu.....	105
Şekil 9: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum Türküsü	106
Şekil 10: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum Türküsü Çoksesli Olarak Notaya Alınması	107
Şekil 11: Ferahi- Feraye Türküsü Notası	110
Şekil 12: Ulvi Cemal Erkin'in Ferayi Türküsünün Çoksesli Notası.....	111
Şekil 13: Keveng Yolları Türküsü Notası.....	113
Şekil 14: Kevengin Yolları Türküsünün Çoksesli Notası	114
Şekil 15: Tutam Yar Elinden Türküsü Notası.....	116
Şekil 16: Tutam Yar Elinden Tutam Türküsü Çoksesli Notası.....	117
Şekil 17: Kazancı Bedih ve "Sıra Gecesi"	120
Şekil 18: TRT Belgesel İlk Sıra Gecesi Kaydı 1970.....	120
Şekil 19: İsyانبulun Tanıtımı İçin Yapılan Sıra Gecesi Etkinliği Haberi.....	121
Şekil 20: Afiş	122
Şekil 21: Elazığ Kürsübaşı.....	123
Şekil 22: Fırat Empire Orkestrası Elazığ Yöresi Kürsübaşı Ekibi Düğün Etkinliği	125
Şekil 23: Konya Oturak Alemi.....	127
Şekil 24: Geçmişte Konya Oturak Alemleri	129
Şekil 25: Konya Barana Sohbetleri TRT Ben Anadolu'yum Programı.....	130
Şekil 26: TRT Geleneklerimiz Göreneklerimiz-Yaren Sohbeti.....	131
Şekil 27: İstanbul Pendik Çankırı Dernekleri Yaren Geceleri	133
Şekil 28: Balıkesir Dursunbey Barana Toplantısı TRT Anadolu'nun Sıcak Yüzleri Programı	136
Şekil 29: Türkü Evi	137

Şekil 30: Köy Düğünü.....	139
Şekil 31: Günümüzde Düğün Etkinlikleri.....	140
Şekil 32: Kars'ta Aşık Kahvesi Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova	142
Şekil 33: Tapınma Önderi Uygulaması.....	147
Şekil 34: Geleneksel Aleviliğin Günümüz Koşullarında Yeniden Biçimlenişi	150
Şekil 35: Ankara Can Dostlar Cem Evi	151
Şekil 36: Arif Sağ Trio Albüm Kapak ve Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak - Trio Konser.....	163
Şekil 37: Erol Parlak El İle Şelpe Tekniği Metodu Kitabı.....	163
Şekil 38: “El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2” kitabından alıntı	164
Şekil 39: Bağlama Metodu Kitabı.....	165
Şekil 40: Şelpe Metodu	166
Şekil 41: Ay Laçın Uyarlama.....	166
Şekil 42: Dârü’l-elhan’a Kiralanan Konağın Kira Belgesi	171
Şekil 43: Erdal Erzincan Müzik Merkezi.....	182
Şekil 44: Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası	183
Şekil 45: Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası Albüm Çalışması	184
Şekil 46: Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz Programından Bir Görüntü (1942)	186
Şekil 47: Erdal Erzincan ve Tekfen Filarmoni Orkestrası Konseri.....	203
Şekil 48: TRT Ezgileri Yurdumun Programı Sipsi ve Batı Müziği Enstrümanlarının İcrası	204
Şekil 49: Moğullar Grubu Düm-Tek Albümü Görseli.....	207

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	☒	Doktora	☐
Tezin Başlığı: Türk Halk Müziğinde Gelenek Ve Geleneğin Dönüşümü			
Tezin Yazarı: Burhan YÜCEDAĞ		Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mahir Mak	
Kabul Tarihi: 21/06/2021		Sayfa Sayısı: viii (Ön Kısım) + 239 (Tez)	
Anabilim Dalı: Temel Bilimler		Bilim Dalı: Müzik Bilimleri	
Türk halk müziğinde gelenek ve geleneğin dönüşümü isimli bu çalışma, özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde ortaya çıkan “milli musiki” oluşturma fikrinden yola çıkarak halk müziğinde zamanla yaşanan değişim ve dönüşümü konu almaktadır. Bununla birlikte müziğin politikalarla şekillendirildiği bu dönemden, toplumun yaşadığı değişimlerin halk müziğine olan etkisinin neler olduğuna gibi birçok başlık çalışmamızda yer alan önemli konulardandır. Halk müziğinin üretim mekânları ve bu üretim mekânların da günümüze doğru gelindiğinde yaşanan dönüşümü konu alan çalışmamız, Anadolu’da halk müziğinin genel görünümünü gözler önüne sermeyi hedeflemektedir. 1950 sonrası ülkemizde kentleşme oranlarının artmasıyla birlikte toplumun şehir hayatında aradığı halk müziği ve onun sunumu üzerine bilgilerinde yer aldığı çalışma, müziğin eğitimindeki usta-çırak ilişkisinin günümüzde yansımaları ve neye dönüştüğünün bilgilendirmesini yapmaktadır. Çalışmamızın önemli başlıklarından bir diğeri de TRT ve Yurttan Sesler Korosu konusu olmuştur. Kurulduğu dönem itibarıyla halk müziğine olan olumlu olumsuz katkılarının değerlendirildiği çalışmamız, halk müziğinde vokal ve saz icralarının değişimlerini değerlendirmiştir. Halk müziğinin en önemli çalgısı olan bağlamanın eğitimindeki değişim ve dönüşümünün metodlaşma durumunu incelendiği çalışmamız, ülkemizdeki okullaşma çalışmaları ve halk müziğinin yeni öğretim alanlarını değerlendirmiştir. Tüm bu başlıklar ışığında Türk halk müziğinde geleneksellik ve gelenekselliğin dönüşümünün nasıl gerçekleştiği, buna sebep olan etkenler ve gelişmeler çoklu bir boyutta düşünülerek yaşanan bu değişim sürecinin anlatıldığı çalışma müziğimiz açısından geçmişle günümüzü birbirine bağlayan köprü vazifesi görmesi nedeniyle önem arz etmektedir.			
Anahtar Kelimeler: THM, türkü, gelenek, değişim, modernizm			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☒	Ph.D.	☐
Title of Thesis: Tradition In Turkish Folk Music And Its Transformation			
Author of Thesis: Burhan YÜCEDAĞ		Supervisor: Assoc. Dr. Mahir Mak	
Accepted Date: 21/06/2021		Number of Pages: viii (Pretext)+239(Thesis)	
Department: Basic Sciences		Subfield: Musicology	
This study called, “tradition in Turkish folk music and its transformation” focuses on the changes and variations in folk music over time, especially, since the the idea of creating “national music” which emerged in the post-republican period. Moreover, many topics such as how changes in the society affected folk music in the period when music was shaped with certain policies, are some important topics discussion in our study. Our study, which deals with the production areas of folk music and the transformation of these production areas from past to present, aims to display the general picture of folk music in Anatolia. The study, which includes information on folk music and its presentation in demand among urban societies as a result of soaring rates of urbanization in our country after 1950, also reflects the master-apprentice relationship in music education nowadays and it informs about the shape it has turned into today. Another important topic of our study is TRT and ‘Yurttan Sesler’ Chorus. In this study, the changes in vocal and instrumental performances in folk music have been evaluated along with the positive and negative contributions to folk music since the foundation of this chorus. In the light of all these topics, this study is important in terms of our music because of its essential role as a bridge in connecting the past and the present by describing the process of transformation in multiple dimensions after taking into account the traditionalism and its transformation in Turkish folk together with the factors and developments behind this transformation.			
Keywords: Turkish folk music, turku, modernizm, traditionality.			

GİRİŞ

BÖLÜM 1: TÜRK HALK MÜZİĞİ VE GELENEK

Bu tez çalışmasının fikri olarak temelleri atılırken Türk halk müziğinde geleneksellik ve gelenekteki değişim algısını anlamak adına bir soruyla çalışmaya giriş yapmayı daha uygun görmekteyiz. Bugün ki geleneksellik anlayışımızda “Âşık Veysel kendi çalım ve söyleme üslubuyla konservatuar sınavına girecek olsa bu sınavı kazanır mıydı sizce?” işte tam olarak bu sorunun cevabı halk müziğindeki geleneksellik ve yaşadığı değişimle bugünün gelenek anlayışını kavramamız adına önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnsanoğlunun var olduğu günden günümüze müzikle olan birlikteliği sürekli olarak devam etmektedir. Milattan önce binlerce yılı aydınlatan arkeolojik kazılarda günümüzde flüte benzetilen ilk çalgı kalıntılarının bulunması bunun delili olarak gösterilebilir. İnsan ve müzik birlikteliğın doğal sonucu olarak insanlığın gelişimiyle birlikte yaşanan her dönemde müziğın icra biçimlerinin ve çalgıların şekilsel değişikliklerinden bahsetmekte mümkündür.

Tarihsel sürece bakıldığında dünya üzerinde yaşayan her topluluğın kendisine özgü bir yaşam biçimi, kültür, sanat ve müzikal anlayışının olduğunu söyleyebiliriz. Etkileşimin az olduğu bu zaman dilimlerinde toplumların yaşayışlarına yön veren gelenek, geçmişten alınan miras olarak kabul edilip yaşatılır. Gelenek maddi manevi bilgi, birikim, kültür ve uygulama durumlarının yaşanılarak geleceğe aktarılması durumudur. Tam bu noktada müzikteki geleneksellik anlayışının da bu tanımdan hareketle ortaya çıktığı söylenebilir. Geçmişten gelen müzikal anlayışın yaşanan dönemle yoğrulup geleneksellik çemberinden çıkmadan geleceğe aktarılması durumuna müzikteki gelenekselliktir diyebiliriz.

Geleneksel halk müziği Anadolu kültürü içerisinde önemli bir yere sahip toplumun ortak duygu ve düşüncelerini ifade eden müzik türüdür diyebiliriz. Birçok katmanı içerisinde barındıran geleneksel halk müziği, kültürden, toplumun yaşayış biçiminden, etkilenererek ortaya çıkmıştır. Yaptığımız çalışmada halk müziği özelinde geleneksel

olarak icra edilen müziğimizin zamanla yaşadığı değişim ve dönüşümü ifade etmeye çalışacağız.

Türk halk müziğinin gelenekselliği ve bunun dönüşümüne dair alanla ilgili yaptığımız araştırmalar sonucunda geçmişte geleneksellik bağlamında müziğin icra şekilleri, üretim mekânları, eğitim ve öğretiminin sağlanış şekillerinin genel çerçevede bilindiği ancak yeni dönemde geline noktanın tespitinde eksiklerin olduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışma Türk halk müziğinde geleneksellik ve yaşanan değişim ve dönüşüm arasındaki münasebeti ortaya koymak adına kurumsal, eğitimsel, ses ve enstrüman icrası, mekânsal gibi özelliklerinin incelenmesi açısından alana katkı sunmayı hedeflemektedir. Türk halk müziğinde geleneksellik ve gelenekselliğin dönüşümünün nasıl gerçekleştiği, buna sebep olan etkenler ve gelişmelerin çoklu bir boyutta düşünülerek yaşanan bu değişim sürecinin anlatıldığı çalışma müziğimiz açısından geçmişle günümüzü birbirine bağlayan köprü vazifesi görmesi nedeniyle önem arz etmektedir.

Çalışmamızın birinci bölümü geleneksellik kavramıyla başlayarak sözlükteki anlamı, sosyal bilimlerdeki karşılığı, toplum için neyi ifade ettiği, sosyal ve kültürel açıdan ne olduğu ve son olarak geleneğin sınıflandırılmasından bahsetmektedir. Bununla birlikte Türk halk müziğinde gelenekselliğin neye karşılık geldiği ve özellikleri işlenmiştir. Yine bu bölüm içersin de gelenekselliğin değişimini günümüzdeki karşılığı olan modernizm kavramıyla tarif edildiği bölüm yer almaktadır. Tarihsel süreçte Türk modernleşmesinin nasıl gerçekleştiği, Osmanlı devletindeki modernleşmenin sosyal, siyasi ve toplumsal açıdan neyi ifade ettiği çalışmamızın bu bölümünde detaylıca anlatılmıştır.

Cumhuriyet öncesi Türk müziğinde geleneksellik ve yeniliklerin anlatıldığı ikinci bölümde Osmanlı dönemi öncesi Türklerde müzik anlayışı dönemsel olarak değerlendirilip, Osmanlı dönemine geçiş sağlanmıştır. Bu bölümde müzik tarihi genel çerçevede anlatılarak usta çırak ilişkisinde yola çıkan Türk müziğin eğitiminin Enderun Mektepleri, Mevlevihaneler, Mehterhaneler ve Özel Meşkhaneler yoluyla kurumsallaşmasının nasıl gerçekleştiği anlatılmıştır. Ayrıca bu dönemde değişime ve yeniliklere örnek olması adına müzikte nota yazısının kullanılması ve bu alanda çalışmaları olan müzik adamlarının sistemleri anlatılarak yazdıkları eserlerden söz edilmiştir. Son olarak Tanzimat döneminin sosyal, kültürel ve toplumsal açıdan önemli

değişiklikleri beraberinde getirdiği Batılaşma anlayışı ve bu durumun müziğe yansımaları kaleme alınmıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümü gelenek ve geleneğin değişimini anlamamız adına önemli bir bölümdür. Cumhuriyet sonrası her alanda gerçekleşen değişim ve dönüşümü anlatarak başlamış yeni bir toplum inşa etme sürecinde yapılan yenilikleri her alanda gözler önüne sermeye çalışmıştır. Modernleşme hareketlerinin toplumdaki karşılığı işlenerek, Cumhuriyet dönemi müzik konusuna geçiş yapılmıştır. Oluşturulmak istenen müzik anlayışının politikalarla belirlendiği bu dönemde Tek Partili ve Çok Partili dönemlerdeki müziğe bakış açısı değerlendirilmesi yapılmıştır. Ziya Gökalp'ın Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren "Milli Musiki" oluşturma fikri ve bu fikrin genel kabul olarak görülmesi üzerine Ziya Gökalp'e de çalışmamızın bu bölümünde yer verdik.

Bu başlık altında dönemin müzikal anlayışına yeni bir soluk getirmek isteyen Türk Beşlerinin hayatı, eserleri işlenerek özellikle halk müziğinde gerçekleştirilmek istedikleri çok sesliliği sağlamak adına yaptıkları çalışmalara yer verilmiştir. Yine bu bölüm içerisinde önemli bir yer tutan müziğin geleneksel üretim mekânlarının geleneksellik adına ne ifade ettiği ve bunun neye dönüştüğü detaylıca işlenerek, yaşanan değişim ve dönüşümler gözler önüne serilmiştir. Müziğin eğitiminde kurumsallaşma başlığıyla gelenekteki usta-çırak ilişkisinden neye dönüştüğü anlatılmak istenmiş, müzik eğitiminin okullaşması, günümüze doğru gelindiğinde kurs merkezlerinin de bu sürece sağladığı önemli katkılar çalışmanın bu bölümünde yer almıştır.

Geleneksel Türk halk müziği için önemli bir dönüm notası olarak kabul edebileceğimiz TRT' de Yurttan Sesler Korosu'nun kurulması Cumhuriyet sonrası halk müziği çalışmalarına hız vermiş yapılan derleme ve radyo yayınları halk müziğinin daha fazla ulaşılabilir olmasını sağlamıştır. Bu sebeple bu bölüm içerisinde önemli bir yer tutan Yurttan Seslerin katkıları ve geleneksel halk müziğine getirmiş olduğu olumlu olumsuz yönler tartışılarak anlatılmaya çalışılmıştır. Yurttan Seslerden hareketle geleneksel ses ve enstrüman icralarının günümüze doğru gelindiğinde nasıl bir değişim yaşadığı bu başlıkta detaylıca incelenerek çalışma son bulmuştur.

1.1 Araştırmanın Konusu

Halk müziğimizin geleneksel yönü ve bilhassa cumhuriyet dönemi ile birlikte karşılaştığı değişen, dönüşen yüzü çalışmamızın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Türk halk müziğinde geleneksellik ve gelenekselliğin uğradığı değişim süreci tespit edilerek incelenmiştir. Cumhuriyet sonrası halk müziğinde geleneksellik ve geleneğin dönüşümü hangi alanlarda ve nasıl yaşanmıştır incelenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Günümüz toplumlarında insanların yaşama şekilleri sürekli bir değişim halindedir. Bu değişimler dönemin getirdiği şartlarla sanata ve kültüre bakış açılarını da sürekli değiştirir hale getirmiştir. Toplumda oluşan bu durum sosyal bilimler alanının ilgisini çekmekle birlikte yapılacak birçok araştırmaya da ilham kaynağı olmuştur. Çalışmanın amacı; Türk halk müziğinde geleneksellik ve geleneksellikte ortaya çıkan değişim kavramlarını tartışıp, bu iki kavram üzerinden halk müziğinin kurumsal, eğitim, icra, üretim, çalgısal, vokal alanlarında gelenekteki ve değişen yüzünün görünümünü betimleyip, göstermektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada, halk müziğinde geleneksellik ve değişim kavramlarına üretim, icra, aktarım, mekân, çalgı, dil gibi bir dizi alt başlık altında ele alınarak, bu kavramlar üzerinden yapılan tartışmalara daha kapsayıcı, betimleyici ve derlenmiş bir yaklaşımla bakılmıştır. Bu bağlamda, geleneksel olarak konumlandırılan halk müziğinden yola çıkarak, mevcut dönüşüm ve değişimler gösterilmeye çalışılmıştır. Sözü ettiğimiz akademik alana katkı sunması münasebetiyle bu çalışma önem arz etmektedir.

1.4. Araştırmanın Problemi

Geleneksel Türk halk müziğinde yaşanan değişim, dönüşüm nasıl gerçekleşmiştir?

1.5. Araştırmanın Alt Problemleri

Bu çalışmada, araştırmanın temel problemin yanı sıra, araştırmanın çerçevesini netleştirmek ve çalışmanın ana problemini desteklemek için alt problemler oluşturulmuştur. Bu noktada;

Geçmişten günümüze Türk halk müziğinde geleneksellik nedir?

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ve sonrası değişen müzikal anlayış nasıldır?

Müzikte modernleşme Türk halk müziği üzerindeki etkileri nelerdir?

Gibi problemlere yanıtlar aranmıştır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

Nitel bir araştırma olan çalışmanın yöntemi durum çalışması araştırmasıdır. Durum çalışmasın da araştırmacı bir veya birden fazla konuyla ilgili bilgi sağlar. Nitel verilere dayanan bu araştırma yöntemi, birden fazla yöntemi de içerisinde barındırabilir. Durum araştırma çalışmalarında keşif, betimleyici ve açıklayıcı araştırma soruları kullanılabilir (Demir, 2014, s.49).

1.7. Sınırlılık

Bu çalışma Cumhuriyet sonrası dönemde Türk halk müziğinde geleneksellik ve gelenekteki değişimle sınırlı tutulmuştur.

BÖLÜM 2: KAVRAMSAL OLARAK GELENEKSELLİK VE GELENEKTEKİ DÖNÜŞÜM

2.1. Geleneğin Tanımı Üzerine

Gelenek, bir toplumun geçmişten aldığı maddi manevi bilgi, birikim, kurum ve uygulamaları çeşitli aktarım yollarıyla geleceğe özüyle aktarmasıdır. Sosyolojik olarak bakıldığında gelenek, kuşaktan kuşağa aktarılan düşünce ve kültür birikimini ifade etmektedir (Canatan, 1995, s. 28). Türk Dil Kurumu sözlüğüne baktığımızda ise gelenek, “bir toplumda, eskiden kalmış olmalarından dolayı saygın tutularak kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi, töre, davranış, alışkanlık ve kültür unsurlarını ifade eder” (TDK, 1998, s. 543). Gelenek kavramı üzerindeki tartışmalar ve tanımlamasının çeşitliliği oldukça fazla olmakla birlikte gelenek; kimilerine göre örf, adet ve görenek kimileri içinse dini argümanlar ve bunlara ait ritüeller olarak tanımlanmıştır (Guenon, 1987, s. 8).

Batı dillerinde gelenek kavramı, İngilizce ve Fransızcada *tradition* olarak karşımıza çıkmaktadır. Gordon Marshall Sosyoloji Sözlüğünde, gelenek için; “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilgili toplumsal pratikler kümesi” değerlendirmelerinde bulunmuştur (Marshall, 2014, s. 258).

Gelenek belli bir geçmişi olan aktarılan değerler bütünüdür. Geleneğin oluşması için toplum tarafından benimsenip yaşanması gerekir. Bu bağlamda konu ile ilgili olarak Williams, (2016, s. 388) bir şeyin gelenek olabilmesi için en az iki kuşak görüp o topluluk içerisinde kabul görmesi gerektiği fikrini savunur. Gelenek, geçmişten aktarılan davranışları şekillendiren kalıplaşmış bir unsur olarak karşımıza çıkmakla birlikte insanların kendi yaratımlarıyla oluşmuştur. Hayata geçirdikleri bu davranışlar zamanla değiştirilmesi güç bir hal alarak geleceğe aktarılır kuşaklar arasında yaşanmasıyla birlikte gelenek kavramı oluşur (Shils, 2003, s. 113).

Geleneksel toplum anlayışı değişimi reddeden, gelenekten gelen değerlere sıkıca bağlı hayatın bu değerler etrafında şekillendiğini görmek mümkündür. Geleneksel toplumlarda yaşayan bireyin pozisyonunu, etnik grubu, kabilesi, dini ve ailesi tayin

etmektedir. Birey kendini bu unsurlar içerisinde sınırlandırmakla birlikte içe dönük çok sıkı bir iletişim bağları da mevcuttur. Dini mensubiyetleri onların hayatını yönlendiren kapsayıcı bir değer olarak görünmektedir. Ekonominin tarıma dayalı olduğu geleneksel toplumlarda, eğitim belirli bir kesimin elinde olan imkânlar neticesinde ulaşabildiği bir değerdir (Yılmaz, 2005, s.5).

18. ve 19. yüzyılda geleneğin tanımlanması folklor, peri masalları, mitler, destanlar, sözlü edebiyat, gelenek hukuku, dini ve seküler ritüeller olarak yazılı olmayan toplum üzerinde etkili davranış bütünü olarak görülüyordu. Geleneğin ne olduğu ve neyi kapsadığıyla ilgili Shils, intikal yoluyla varlığını sürdüren ve tekrar eden her şey gelenektir demiştir. İnanç ve düşünce sistemi, teknik pratikler, fiziksel yapılar, sosyal ilişkiler gelenek haline gelme kapasitesine sahiptir. Bununla birlikte nelerin gelenek kapsamında değerlendirilemeyeceği konusunda da, yaşanmış duyguların, rasyonel bir yargının, bireyin kişisel eyleminin, görsel algının, bilimsel önermelerin kısaca duygu ve zihin durumlarının, sosyal ilişkilerin hiçbirisi kendi başına gelenek olamayacağını ifade etmiştir (Shils, 2003, s.129).

Sosyal bilimler açısından geleneğe baktığımızda, özellikle modern olanın karşısı olarak kabul edildiği görülür. Çünkü antropoloji ve sosyoloji modern döneme gelene kadar insanlığın atalarından aldıkları mirasla yaşadıklarını, ortak değer ve yargılara sahip olan toplumların geçmişi referans alarak yüzyıllar boyu yaşamlarını sürdürdüklerini gözlemlemiştir. Bu sebeple modern öncesi dönemde gelenek kavramına rastlamak pek mümkün değildir. Modern dönemde sosyologlar geleneksel toplumların özelliklerini sıralarken, değişimi reddeden ve geleneğin aktardığı değerlerle yaşamını devam ettiren yapılar olarak tasavvur edilmiştir (Yılmaz, 2005, s. 40).

Geleneğin gücünü, otoritesini, sürekliliğini ve bağlayıcılığını dini odaklı fikirlerden aldığı düşünülür. Gelenekselci ekol diye bilinen çevreye bağlı olan entelektüeller, geleneğin her unsurunun özellikle de kökeniyle dini temeller üzerine inşa edildiği üzerine durmuşlardır. Bu düşünceye göre,

“Gelenek, medeniyeti vahye bağlayan zincirdir. Gelenek bir medeniyeti medeniyet yapan dini dâhil tüm özgül nitelikleri kapsar. Her ilahi vahiy sadece yeni bir dinin başlangıcı olmamış, fakat aynı zamanda üstünlük ve kusurlarıyla, dehası ve bakış

açısıyla, sanat ve bilimleriyle yeni bir medeniyetinde başlangıcı olmuştur. Gelenek tarihin bir ürünü olmayıp, tarihi yapan bir girişimdir.” (Northbourne, 1995, s. 37).

Gelenek ve kültür kavramları günlük yaşamda çokça birbirine karışan iki farklı kavram olmuştur. Her ne kadar birbiri yerine kullanılsa da bilimin tanımlaması bu kavramlar için farklıdır. Kültür, genel manada bakıldığında bir toplumu diğer toplumlardan ayırt eden, maddi manevi birçok unsuru içinde barındırıp toplumu oluşturan bireylerin çoğunluğu tarafından kabul gören yaşama tarzıdır (Turhan, 1994, s. 45). Geleneğe baktığımızda ise, kültürün sebep olduğu davranış biçimi olarak kabul edilir ve herhangi bir topluma ait kültürün anlaşılmasına olanak sağlayan, aynı zamanda kültürün anlaşılmasını sağlayan vasıtalar olarak söylenebilir (Erdentuğ, 1977, s. 12).

Gelenek birçok kültür unsurunu içerisinde taşır. Sanat, siyaset, din ve hukuk gibi alanlar geleneklerin şekillendirmesiyle bu alanlarda kültürü meydana getirir. Başka bir deyişle gelenek, toplumda kültürel simgelerin bir araya gelmesiyle güçlenen kültürün kalıcılığı ve devamını sağlayan bir olgudur. Kültür içeriği ve üslubu ile hayatın bütünselidir. Toplumların kültürel kimliği gelenek, görenek ve eğitim yoluyla kişilere kazandırılan bilinçle yaşayabilir (Köseoğlu, 1996, s. 31).

Geleneksellik üzerine çokça çalışmaları olup kavramı derinlemesine irdeleyip birçok eseri kaleme alan Beşir Ayvazoğlu; “En sağlam müesseseler, köklü geleneklere sahip olanlardır. Ve gelenek, sağlıklı yeniliğin ve değişimin ilk şartıdır. Hâlbuki bizde yenilik, eski sıfatını taşıyan ne varsa, hepsini hayatımızdan uzaklaştırmak olarak anlaşılmıştır.” demiştir (Ayvazoğlu, 1996). Gelenek, zihni ve soyut bir kavram olmakla birlikte içerisinde çok sayıda manevi kültür unsurunu ve davranış biçimini barındırır. İnsan davranışlarına somut bir şekilde etki ettiği toplumsal ilişkilere sirayet ettiği de söylenebilir. Çeşitli toplumların örf ve adetlerinin emrediciliğinin kaynağının gelenekler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Geleneğin insani yönü ve toplumların geçmişleriyle ilişkisinin devamı olarak hayatın belli başlı alanlarına etkisi her toplum için geçerlidir. Geleneğinden tamamen kopmuş bir topluluk günümüzde dahi rastlanırlar bir durum değildir. Toplumlara bir arada tutan felsefi fikirler, davranış ve yaşayış şekilleri gibi birçok unsur geleneksellik çatısı altında belirlenen kurallarla yaşanmaktadır (Bulaç, 1996, s. 26).

Gelenek, toplumlarda geçmişin kültürünü geleceğe taşıyan can damarıdır. Geleneksiz bilim, sanat, dil ve istikrarlı bir toplum yapısı olamaz. Asırların birikimini ince bir elekten geçirerek günümüze taşıyan gelenek, donmuş bir kalıp gibi değil, kültürün öğeleriyle tamamlanan, günün gerekliliklerine cevap veren bir yapıya da sahiptir. Geleneğin olmadığı bir toplumda kültüre sunulan katkıların durağanlaştığı gözlemlenirken, geleceğin oluşmasındaki yapı taşlarının eksikliği göze çarpar. Geleneğin geçmişte kalmak değil, geleceğe güç vermek olduğunun anlaşılması gerekmektedir. Yüklenilen mirasın bugüne ve geleceğe aktarılması, gelecek nesillere bırakılacak en kıymetli hazine olarak görülmelidir. Toplumların geleceği, gelenekleriyle inşa edilirse daha uzun yaşama gücünü özünde bulacakları bir yapıya sahip olacaklardır (Özakpınar, 1997, s. 139).

Gelenek, değişime karşı olan bir engel olarak görülmektedir. Geleneklere bağlılık kültürün kendi içine kapanıklığının ifadesi olamaz. Toplumlarda gelenek karşıtı olan tutumların belirleyicisi içinde bulunan dönemin konjonktür ve çeşitli ideolojiler olmuştur. Gelenekten beslenen başta mimari, müzik, edebiyat, resim gibi alanlar üretim aşamasında geleneğin öğretileriyle hareket etmiştir. Gelenek bu kadar geniş ve derin bir yapıya sahip olunca aydın ve yazarların konuya bakış açılarında çeşitlilikler görülmüştür. Bazıları geleneği taklit ederken, bazıları ise meselenin özüne inerek eserler vermiştir (Weber, 1993, s. 81).

Gelenek eleştirilerinin en sert ve yoğun şekilde yapıldığı zamanlar genelde sosyal ve politik değişimlerin olduğu zamanlardır. Yeni bir toplum inşa ederken geçmişi kötüleyip yeni bir anlayışı sunmak en kabul gören yoldur. Bu sebeple Batı’da başlayan modernizm düşüncesiyle geleneksellik eleştirilmeye başlanmış, Fransız devrimiyle bu durum daha da yoğun bir hale gelmiştir. Gelenek eleştirileri eski rejimlere duyulan nefretle birleşince geleneksel toplum anlayışından kopuş daha da hızlanmıştır. Bu durum Müslüman dünyası açısından da yeni etkileri beraberinde getirmiştir. Batı’ya karşı yenilmenin ve geri kalmışlığın çağa ayak uyduramayan gelenekçi anlayış sebebiyle olduğu ve geleneğin bu anlamda reddedilmesi fikirleri yaygınlaşmıştır (Asad, 2007, s. 233).

Toplumlarda modernleşme, gelenekselliğin üzerine inşa ediliyorsa ve geleneksellik tamamıyla reddedilip ve kopuş gerçekleşmişse yabancılaşmış ve özünden kopuk bir

milletin ortaya çıkması muhtemeldir. Milletleri bir arada tutan ortak değerlerin başında gelen gelenek ve getirdiği değerler vardır. Kültür, tarih, din ve dilsel dayanağa sahip olan geleneksellik, modernleşmenin etkisiyle yok olmaya yüz tuttuğunda tarihi sıfırdan yazmak gibi topluma bir dayatma unsuru olabilir (Çetin, 2004, s. 19).

Gelenek ne değildir sorusunun cevabı konuyu anlamamız için bize yol gösterici olacaktır. Edward Shils bu sorunun cevabını şöyle değerlendirmiştir:

“Yaşanmış bir duygu gelenek değildir. Belirli bir andaki duygulanma durumudur. Bir rasyonel yargı gelenek değildir; önermelerin mantıksal tutarlığı, önermelerle gerçeklik arasındaki tutarlılık hakkında bir tezdur. Bir eylem gelenek değildir. O, bir tasarıya sahip, bazen her ne kadar bir tasarıyı ortaya koyan veya ima eden yazılı veya sözlü bir telaffuz olsa da bir tasarıya sahip bedenin hareketidir. Bir görsel algı gelenek değildir, retina girdikten sonra beyne transfer (edilen) bir imajdır. Bir dua gelenek değildir. İnanç için yakanılan Tanrıya yöneltilmiş sözler dizisidir. Bir bilimsel önerme gelenek değildir; o, olay sınıfları arasındaki bir ilişkiyi ortaya koyan önericisinin dışındaki fikirdir. Bir endüstriyel üretim süreci gelenek değildir. O, çok sayıda bireyin, aletlerin ya da makinelerin kullanımıyla doğal, fiziksel maddelerin formunun dönüştürülmesine yöneltilmiş, genellikle fiziksel, bazen sözel eylemlerin organize edilmesidir. Duygu veya zihin durumlarının hiçbirisi gelenek değildir, bu fiziksel eylemlerin ve sosyal ilişkilerin hiçbirisi gelenek değildir. Yeniden hayata geçirme gelenek değildir. Gelenek, yeniden hayata geçirmeye/yasalaştırmaya kılavuzluk eden mode/tarzdır.” (Shils, Ocak 2003-2004, s. 129).

Gelenek icadı, toplumsal değişimlerin hızlı yaşandığı, eski geleneklerin yeni değişim kalıplarına sığmadığı zamanlarda daha fazla gündeme gelir. Bu anlamda günümüze doğru gelindiğinde kaybolan geleneklerin yeniden oluşturulma ve yenilerinin inşa edilmesi konusunda çabaların olduğunu da görmek mümkündür. Geleneklerin tekrar yaratılıp yaşatılması konuları her ne kadar tartışmalı olsa da, modern çağın bazı durumlar için fikirselleşmelerini kaybettiği görülmektedir. Özellikle insani sömür sistemi üzerine kurulmuş tek tip bir toplum oluşturma çabaları eleştirilere konu olmasına sebep olmuştur (Giddens, 2010, s. 258).

“Gelenek türleri açısından incelendiğinde, sözlü ve sözsüz olmak üzere başlık altında incelendiği görülmektedir. Yapılan bu ayrımın günümüz gelenek türleri

açısından yetersiz olduğu, bu sebeple konuya farklı açılardan yaklaşılarak sınıflandırılmanın çeşitlendirilmesi gerekmektedir. Bu çeşitliliğin geleneklere saptarım-aktarım biçimleri, oluşum zamanları, yaygınlık ve etkinlik alanları ve dereceleri, geçerli olduğu yerleşim birimleri ve genel konu alanları olmak üzere sınıflandırmanın bu beş başlıkta daha doğru olacağı düşünülmektedir. Bu sınıflandırmaların içerisinde nelerin yer alabileceğini de şu şekilde söyleyebiliriz;

1. Saptanım- Aktarım Biçimlerine Göre: Sözlü Gelenek, Yazılı Gelenek
2. Oluşum Zamanlarına Göre: Eski Gelenek, Yeni Gelenek
3. Yaygınlık-Etkinlik Alanlarına ve Derecelerine Göre: Yöresel Gelenek, Bölgesel Gelenek, Ulusal Gelenek, Uluslararası Gelenek, Evrensel/Küresel Gelenek
4. Geçerli Olduğu Yerleşim Birimine Göre: Köysel Gelenek, Kasabasal Gelenek, Kentsel Gelenek
5. Genel Konu Alanlarına Göre: Felsefi Gelenek, Bilimsel Gelenek, Teknik Gelenek, Sanatsal Gelenek” (Uçan, 2008, s. 46).

Bütün bu geleneksellik sınıflandırmaları müziksel gelenekler içinde geçerlidir. Gelenek kavramının sınıflandırılmasının doğru bir şekilde yapılması konunu daha iyi kavranmasına sebep olacaktır. Günümüzde geleneğin sürekli konuşulur hale gelmesi modern çağın geleneğe karşı duruşundan kaynaklıdır. Modernleşme, geleneksel kavram ve kurumlara karşı çıkmakla kendine yer eder. Gelenek törpülenerek modernleşmeye yer açılır. Yozlaşmaya sebep olan gelenekten kopuşlar modernizmin kendine daha fazla alan bulmasına sebep olur. Gelenek kavramının günümüz toplumuna sunulma şekli zihinlerde olumsuz bir hava yaratmaya yönelik olmuştur. Bu olumsuzluğun kaynağını yeni olana karşı olmak olarak lanse edip bulunan dönemin gerisinde kalmış kurumların yaşatılmasının gericiliğe sebebiyet verebileceği fikri geleneğin karşısında bir toplum oluşturmak için yeterli sebep sayılabilir. Bu sebeple birçok toplumun çağın getirdiği teknoloji ve tüketim kültürünün etkisiyle modernleşme ekseninde bulunduğu bu sebeple geleneğe karşı sırt çevrildiği söylemini kullanmak çokta yanlış olmayacaktır.

2.1.1. Türk Halk Müziğinde Geleneksellik

Türk Halk müziği geçmişten günümüze kadar geleneksel biçimde aktararak gelmiş, Anadolu'nun her köşesinde örneklerini görebileceğimiz sade, anlaşılabilir bir dille toplumun ortak duygu ve düşüncelerini içerisinde barındıran müzik türüdür. Kökleri geçmişe, gövdesi günümüze, dalları ise geleceğe uzanacak olan geleneksel müziğimiz

yüzyıllar boyu icra edilerek dilden dile günümüze ulaşmıştır. Halk müzikleri ait oldukları toplumların sadece müzikal yapısını değil aynı zamanda kültürel anlamda da derinlikleri ortaya koyabilecek bir yapıya sahiptirler. Halk müziği denildiğinde, o toplumun tarihi, gelenek ve görenekleri, dili vb. gibi birçok unsuru içerisinde bulmak mümkündür. Bu sebeple toplumların kültürlerini incelerken halk müziklerinin de incelenmesi önemli bir unsurdur. Geleneksel olarak icra edilen halk müziğinde toplumların öz yapısını bulmak fazlasıyla mümkündür.

Halk bilim sözlüğüne bakıldığında Geleneksel Türk halk müziği için; “Yazılı hiçbir kural, kuram ve öğretiye dayanmadan, yalnızca kulak yoluyla öğretilerek kuşaktan kuşağa aktarılan, coğrafyaya bağlı değişkenler dışında toplum çapında bir bütünlük gösteren, basit yapılı çalgı ve araçların kullanıldığı geleneksel müzik türü” olarak tanımlanmıştır. Konuyla ilgili olarak Say (1992, s.557) halk müziğini en genel tanımlamasın “Toplumların bütün boyutları ile hayatından kaynaklanan duygu, düşünce ve zevklerini işleyerek dile getiren, ait oldukları toplumun kültürünü yansıtan sözlü ve sözsüz eserlerdir” şeklinde yapmıştır. Her ulusun kendisine ait halk müziği olmakla birlikte bünyesinde barındırdığı özellikleriyle birbirinden ayrılan yapıda oldukları görülmektedir. Toplumların tarihi kültürel birikimlerinin farklı olması halk müziklerindeki farklılığın sebebi olarak açıklanabilir. Bu durumu etkileyen bir diğer unsurda gelişmişlik seviyeleridir diyebiliriz.

Türk halk müziğinin işlediği konular genellikle sosyal olaylar, sevgi, özlem, acı, gurbet, kahramanlık gibi konular olup milletimizin ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk insanın yaşantısını kültürünü geleneğini türkülerin içerisinde fazlasıyla bulmak mümkündür. Halk müziğini diğer müzik türlerinden ayıran önemli özelliklerinden biri olarak görebileceğimiz, belirli kurallar ve kalıplar çerçevesinde kalmadan sanatsal kaygılar gözetmeksizin içten gelen duygularla üretilmesi gerçeği kalıcılığının da etkeni olabilir. Türkülerin oluşumunda sanatsal bir kaygı güdülmeden duygu ve düşüncelerin saza ve söze döküldüğü bu tür kendi içerisinde çok zengin, ezgisel ve ritmik açıdan da oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Yöresel söyleme özelliklerini içerisinde barındıran Türk halk müziği, kendisine has tavır ve üslupta çalım ve söyleme özellikleri olan anonimlik sürecini yaşayıp halkın ortak malı olarak karşımıza çıkar. Türk halk müziğinin yaygınlığını geniş bir sahada

görmekte mümkündür. Anadolu'nun her köşesinde görülebilen halk müziği bu sınırları aşıp ülkemize yakın birçok yerde de görülebilmektedir (Yener, 2006, s. 30).

“Halk müziğinde yöresellik ve bölgesellik özellikleri vardır. Eğitimli veya dikkatli bir kulak tarafından birbirinden ayrılabilen, her ulusun halkının zevkine yönelik sanatsal motifler olduğu gibi, bunları bir diğerinden ayıran yöresel ve bölgesel motif, tarz ve tavır farklılıkları halk müziklerinin olağan özelliklerindendir. Bir Fransız halk şarkısı, bir Rus şarkısından veya Bulgar ezgisi, Afrika ezgilerinden kolaylıkla ayırt edilebileceği gibi, birbirine komşu ulusların halk müziklerinin aralarındaki farklılıklar bile rahatça algılanabilir. Hatta aynı ülkenin veya ulusal birliğin yayıldığı çeşitli yörelerin müzikleri arasında bazen, çok belirgin farklılıklar göze çarpabilir. Türk halk müziği açısından bakıldığında, Karadeniz horonlarının, Konya türkülerinden, Erzurum Tayanlarının, Rumeli ve serhat türkülerinden, Safranbolu Seymen havalarının, Ege zeybeklerinden melodi, ritim ve tavır özellikleri açısından çok farklı oldukları görülmektedir.” (Büyükyıldız, 2004, s. 86-87).

“Geleneksel halk müziğinin özellikleri arasında

- 1.Türk halk kültürüne dayalı bir kültür olması
- 2.Yakıcının bilinmemesi anonim olması
- 3.Ortak halk verisi yapısına dönüşmesi için, derin geçmişi olması
- 4.Kulaktan kulağa sözlü gelenek halinde yaşamını sürdürmesi
- 5.Sanat endişesi taşımaması, iddialı olmaması
- 6.Yöresel dil, tavır ve üslup özelliklerini taşıması
- 7.Müziğin şiirle uyum içinde olması
- 8.Kişisel bir görünümünden ziyade toplumsal bir görünüm içerisinde olması” (Hoşsu, 1997, s. 7).

Geleneksel Türk halk müziği (GTHM) Türk toplumunun içerisinde kendi yöresel çalgıları ve söyleyiş biçimiyle üzüntüsünü sevincini dile getirdiği, paylaşarak çoğalttığı köklü bir müzik türüdür. Türküler içerisinde incelik, derinlik ve canlılık barındırırlar. Halk müziğimiz kırsal kökenlidir ve anonimlik özelliğini taşır. Kulaktan kulağa nesilden nesile aktarılan halk müziği tarih içerisinde süzülüp gelen zengin bir geleneğin ürünüdür (Nacaklı ve Canbay, 2004, s. 56).

Türk halk müziği yöreden yöreye değişkenlikler gösteren, icra edildiği yerin sosyo-kültürel dokusuna uygun eserlerin ortaya çıktığı kendine has söyleme ve çalma biçimlerini içerisinde barındıran, her yörede farklı karakterlere bürünebilen bir türdür.

“Anadolu’daki yaşayan insanların, yaşayış biçimleri arasında, yöresel farklılıklar olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte bazen köyler ve ilçeler arasında bile farklılıklar görülmektedir. Yöre insanının kendine özgü yaşayış biçimi ve üretmiş olduğu müziksel yapı arasında benzerliklerden söz edilebilir. Bu farklılıklar doğal olarak birçok açıdan ele alınarak incelenebilir (sosyolojik, sosyal psikolojik, coğrafik vb.) her yörenin kendine özgü bir duruşu olması, müziksel anlamda da farklı duruşları (tavı) beraberinde getirmiştir. Buna bir örnek vermek istersek; asker uğurlamasında bir yöre insanı davul zurna çalarken, diğer yörenin insanı kemençe çalabilmektedir” (Tarım, 2008, s. 5).

Anadolu’nun her köşesinde halk müziği ve geleneklerin izleri farklı gibi görünse de ortak kültürden beslendiği göze çarpmaktadır. Bu konuda Tanrıkorur (2000, s. 379) “Türk halk musikisinin ve Türk folklorunun ozanlar, âşıklar tarafından ad konulmadan anonimlik vasfıyla yakılan türkü, deyiş ve kır hayatındaki geleneklerden beslenerek ortaya çıkan oyunlardan meydana gelmiştir” diye belirterek bu müzik türünün klasik müziğimizin dışında görülmesinin farklı köklere sahipmiş gibi gösterilmesinin yanlış bir tutum olduğunu ifade etmiştir.

GTHM, halk kültürü içerisinde gelişerek babadan oğula, ustadan çırağa, kulaktan kulağa günümüze kadar gelmiş ezgilerle oluşmuştur. Anadolu’da halk ozanları, türkü yakıcıları, aşıkler bu kültürün günümüze kadar gelmesini sağlamışlardır. GTHM yapısal özelliklerine baktığımızda sözlü-sözsüz ve usullü-usulsüz (uzun hava, kırık hava) olarak ana gövdeden çeşitli alt dallara ayrılmakta olduğu görülür.

Arseven (2000, s.15) Türk halk müziğinin, sınıflandırmasını iki şekilde yapmıştır. Sözlü ve sözsüz olarak sınıflandırdığı halk müziğinin, sözlü olan bütün türleriyle halk türkülerini, sözsüz olanları ise tüm halk oyunlarındaki ezgileri kapsadığını ayrıca halk müziğinin ölçülü ve ölçsüz olmak üzere iki özelliğinin olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte bu sınıflandırma farklı türdeki türküler için eksik kaldığı görülmektedir. Buna örnek olarak Erzincan yöresine ait olan “Erzincan’a Girdim Ne Güzel Bağlar” türküsü uzun hava türünde bir örnekken, Malatya yöresine ait “Kapının

Önünde Ölü Dikiyi” türküsü kırık hava olarak nitelendirilmesi kesinken, bu iki türü de içerisinde barındıran türkülerinde varlığının mevcut olduğu bilinmektedir. Giriş sazı usullü söz kısmına gelindiğinde usulsüz olan “Kerkük Divanı” ve giriş bölümü usulsüz söz kısmı usüllü olan “Ham Çökelek” türkülerinin adlandırılmasında eksiklikler olduğunu düşünülmektedir.

Yapısal özelliklerinin yanında GTHM denildiğinde akla ilk gelen olgu “türkü” olmuştur. Kelimenin kökeni ve anlamına bakıldığında Farsça olduğu ve -î aidiyetlik ekinin Türk kelimesine eklenmesiyle Türk’e ait olan anlamında kullanılması zamanla da türkü olarak Türkçe telaffuzuna yerleştiği bilinmektedir (Öztuna 1976, s.347).

2.2. Geleneksellik ve Dönüşümün Yeni Adı Modernizm

Modern kelimesinin kökenine baktığımızda “tam şimdi” anlamına gelen, yenilik durumunu ifade ettiği görülmektedir. Bu nedenle modernlik ve modernite kendi çağımızdan bir adım önde, yeni bir tarz ve üslubu temsil etmektedir. Bu anlamda modernlik, zamanın içerisindeki herhangi bir şimdiyi ifade etmez (Aydın, 2014, s. 9). Modernizm kavramına tarihsel anlamda baktığımızda, Rönesans’la birlikte ortaya çıkan 18. yüzyıldaki bireysellik ve akılcılık fikirlerinden hareketle ortaya çıkan bir kavramdır. Olumlu ve olumsuz yönleri her zaman eleştirilmeye açık olan modernizm kavramı, yaşamda ve kültürde güncel en yakın anlamına gelir (Jeanniere, 1993, s. 15). Kavramsal anlamda baktığımız modern ise, güncel ve sürekli yenileşen dünyada hiç bitmeyecek bir olgu olarak karşımıza çıkmaya devam edecektir.

Modernitenin ortaya çıkmasında Rönesans ve Reform (15. Ve 16. yüzyıllar) hareketleri, bilim, sanayi ve siyasi (modern devlet, modern siyaset) alanda yapılan yenilikler, ayrıca düşünsel olarak “Aydınlanma Çağı” olarak nitelendirilen dönem ve etkileri yatmaktadır (Beriş, 2003, s. 486). 17. ve 18. yüzyıllarda kilisenin baskısından kurtulan Batı toplumları özgür düşünme, baskılanmaya karşıt felsefi ve zihni tepkiler verme eğilimleri içerisine girerek toplumun özgürleşmesinin önü açılmıştır. Sanayi devriminin gerçekleşmesi ve Batı’nın ekonomik gücünün artması oluşturulmak istenen yeni dünya modeline modernizm kavramını daha da oturtmuştur. Modernizm kavramı yeni bilim anlayışı, yeni bir siyasal düzen, yeni bir iktisadi düşünce yapısı ve yeni ahlak anlayışı yapısını oluşturmuştur (Çetin, 2003, s. 12-13).

19. yüzyılda ortaya çıkan Pozitivist bilim anlayışıyla birlikte sanayi devriminin gerçekleşmesi ekonomik ve iktisadi anlamda Batı'nın gelişimi hızlandırmış, yeni bir dünya anlayışının temelleri atılması bu dönemlerden başlanmıştır. Batı'nın kendi geçmişine eleştirel bir bakış açısıyla bakması, baskıcı fikir ve siyasi geleneğe karşı çıkması diğer topluluklara örnek teşkil etmesi açısından önemli görülmüştür. Bununla birlikte modernizm anlayışının ortaya çıkması, yeni bir siyasal düzen, iktisadi ve toplumsal hayatta değişim ve dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Bu süreç içerisinde kapitalizm, uzlaşma, demokrasi, ulus devlet gibi anlayışlar daha da öne çıkan fikirler olarak karşımıza çıkmaktadır (Çetin, 2003, s. 4).

Modernleşme kavramı tarih sürecinde incelendiğinde; öne çıkan modernleşme kuramlarının 2. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıktığı görünse de, Avrupa'da temelleri daha eskidir. Toplumsal ve siyasi alanda ortaya çıkan farklılaşmalarda bunu görmek mümkündür. Modernizmin ilk kıvılcımlarının Batı'nın ortaçağdan çıkıp yeniçağa geçmesiyle olduğunu söylemek mümkündür. Ortaçağın dinsel kültüre dayanan toplumsal yapısından, Rönesans'ın akılcı, düşünme temelli yapısı yeniçağı beraberinde getirmiştir. Rönesans'la birlikte skolastik düşüncenin yıkılıp yerine serbest düşünce ortamının gelmesi, kilisenin toplum üzerindeki baskısının azaltılmasına sebep olmuş bilim, sanat, edebiyat alanında birçok eser meydana gelmiştir. Reform hareketiyle kilise ve din toplumun temel yönlendiricisi olmaktan çıkmış, modern çağın laik toplum anlayışı yeni bir fikir olarak ortaya çıkmıştır. Batı dünyasının eskiye dair birçok anlayışı değişerek yeni bir değerler sistemi üzerine yaşam dizayn edilmeye başlanmıştır. Akıllı ve bilimi öne koyan toplumsal anlayışta, gelenekten gelen kurum, değer ve yargılara karşı karşıtlık söz konusudur (Tazegül, 2005, s. 36-39).

Birbirine yakın birçok kavramı küçük nüanslarla bir araya getiren temelinde yenilik olan modernizm kavramının ideolojik olduğu Batı merkeziliğini temele aldığı, modernleşmenin ise toplumlarca modernliğin oluşum sürecinin yaşanması olarak tanımlayabiliriz (Aydın, 2014, s. 25). Kelime olarak modern, kutsallığı kabul etmeyenler için kullanılan prafan ve seküler kavramlarına yakın bir anlama gelmektedir. Şu anki anlamında olan kelime, gelenekselliği kabul etmeyen bulunduğu dönemin tarzını benimseyen bir anlama sahiptir. Modern kavramı 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu tarafından dönemsel ayırım için bugünkü anlamında kullanılmıştır. Bu

dönemsel ayrımı Roma İmparatorluğu'nun geçmişle bulunduğu zamanı birbirinden ayırmak için modernus olarak isimlendirmiştir (Demirhan, 2004, s. 17).

Modernizmi Doğu toplumlarının sorunu olarak gören Weber, Batılı olabilmeyi başarmanın modernizmi yakalamanın genel prensibi olarak kabul eder (Weber, 2013, s. 22). Modernliğe ulaşmanın, Batılı gibi olmayı gerektirdiğini bunun toplumların gelecekteki kaderi olduğunu belirtirler (İlter, 2006, s. 2). Modernizm günlük hayatın rutin bir hale gelmesi, insanların dini değerlerden uzaklaşıp zayıflaması, bireyselleşen yaşam tarzı, kentleşme seviyesinin yukarda olması, bilim ve teknolojinin hayatın her anında olması, kapitalizmin insan hayatını bitmek bilmeyen bir baskıyla yönetmesi süreci olarak tarif edilebilir. İçinde bulunduğumuz şartlar modernizmin hayatımızın her anına sirayet etmeye çalıştığının göstergesi haline gelmek üzeredir. Kendisini geçmişin büyük mirasının yerine oturtan modernizm, yenedünyanın oluşmasında söz sahibi olmuş, geçmişten gelen gelenek, adet, alışkanlıklar, beklenti ve inançlara bağlı olmayan yeni bir toplum inşa etmek isteyen bir düzenin adıdır (Giddens ve Pierson, 2001, s. 27).

Modernleşme teriminin günümüzde Batılılaşma, çağdaşlaşma, gelişme, değişme gibi kavramlarla iç içe girerek bütünleşmiştir. Kavramın anlaşılmasını sağlamak yönümüzü tayin etmek açısından önemli olacaktır. Batılı bilim adamlarının modernleşme için “tarımsal üretim yerine endüstriyel üretime, kapalı köy ekonomisinden dışa dönük kent/Pazar ekonomisine, insan ve hayvan enerjisiyle yapılan işlerin yerine makine gücünün etken olduğu sisteme *modernleşme* denir.” (Yıldırım, 1995, s. 9). Modernleşmenin en temel esasının bilime yönelme olduğu ve 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı'nın toplumda dini kaidelerle yaşayan kesimlerin bilimi ve aklı öne alarak eski yeni arasında bocalama yaşamıştır. Sürekli olarak devam edegelen reform ve devrimler insanların tercihlerini yeni olandan yana kullanmalarını sağlamış modern insanın doğuşu sağlanmıştır (Akgül, 2002, s. 62).

Batı modernleşmeyi belirli bir alanda görmemiş hayatın bütününe etkileyen bir akım olarak tasvir etmiştir. Bilim, sanat, ekonomi, siyaset, ahlak ve insanın var olduğu her alanda yaşanan değişim sürecidir. Modernleşmeyle dinin yaptırımlarının insana sınır koyduğunu savunan Batı geleneksel olanı “hurafe” olarak tasvir etmeye başlamıştır (Akgül, 2002, s. 51). Batı bu düşünceyle bir kırılma noktası yaşamıştır. Dinin ve geleneklerin etkisi kuvvetli bir şekilde kırılmış bilim ve aklın egemenliği başlamıştır.

Sanayi inkılabının bu durumu desteklemesi yeni bir dünya düzenine sebep olmuştur. Aydınlanma Çağı ile ortaya çıkan Sanayi İnkılabıyla daha da yerleşen modernizm kavramı sadece Batı’da baş gösteren bir fikir akımı olmamıştır. Dünyada birçok ülke bu rüzgâra kapılmış ve uzun sürecek karışıklıklara sebep olacak gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Gelişmemiş ülkelerin ileriye gitmesinin Batılı gibi modern olmalarıyla mümkün olduğu tezi dünya üzerinde kabul görmeye başlamış bu sebeple modernleşme Batı’yı taklit etme olarak anlaşılmıştır. Bu sebeple kalkınma, Batılılaşma ve modernleşme kavramları çoğu kez aynı anlamda kullanılmaya başlanmıştır (Akgül, 2002, s. 64).

Modernleşmeyi Avrupa’ya benzemekle eş tutan anlayış ve bu anlayışı benimseyen gelişmekte olan ülkeler ve toplumlar bazı konularda yanılgıya düşmüşlerdir. Batılı olmayıp modernleşme hareketlerini başlatan toplumların en büyük problemi bilim ve sanayide modernleşmeyi yakalamanın yanında kültürlerinde benzeşmesine fırsat vermesidir. Yaşayış biçimi ve kültürüyle birbirinden çok farklı olan toplumlar Batı’nın modernizmini yaşayış biçimlerine de yansıtarak öz kültürlerini kaybetme noktasına gelmişlerdir. Kültür deformasyonuna sebep olan bu durum aktarımın yanlış anlaşılıp kültürlerin yok olmasıyla sonuçlanmaya başlamıştır. Bu durum toplumlara arada kalmışlık duygusunu getirmiş var olan bütün etkenlerin modernleşme lehinde olmasıyla değişimlerin istenmedik seviyelere ulaşması birçok ülkenin sorunu haline gelmiştir. Taklit etme kendi kültüründen vazgeçip Batılı gibi yetişen nesillerinde ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Sezer, 2002, s. 35). Her milletin kendine ait çok değerli birikimleri ve öz kültürü vardır. Batı taklitçiliğiyle bu kültürler zamanla yıpratılarak ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Kültür yozlaşmasının bilinçli ya da bilinçsizce ortaya çıktığı toplumun yapısını değiştirdikten sonra gerisinde insanda köksüzlük hissine sebep olan kaçınılmaz bir durumu beraberinde getirir.

Batı’nın modernizm fikriyle toplumların iç dinamiklerini bozmaya çalıştığı, dini değerleri ikinci plana attığı görülmüştür. Batılı olmayan toplumlarda ise İslam temelleri üzerine kuvvetlice inşa edilen toplumsal ahlak ve yaşayış biçimini zedelemeyi ön plana almıştır. Toplumsal çözümlere sebep olması muhtemel olan sekülerizm ve modernleşme öz varlığa tehdit oluşturan önemli bir unsur olarak gelecekte karşımıza çıkmaya devam edecektir (Güneş, 2014, s. 36).

Bu sebeple “modernleşme süreciyle geleneksel toplumsal yapının sarsılması ve aynı ülkede içinde iki ayrı kültür grubu ve dünya görüşünün oluşması hiç şüphesiz modern Batı medeniyetinin toptan dönüştürücü yapısıyla ilgilidir. Modernleşen ülkelerde, Batılı tarzda oluşturulmaya çalışılan kültürle eski kültürü devam ettirenler arasında çatışmalar yaşanmıştır, yaşanmaktadır.” (Akgül, 2002, s. 85).

“Modernleşen dünya maddeciliği öne çıkarırken onu vücuda getiren akli her zaman önde tutar. Bu sebeple manevi olanı, moral ve metafizik değerlerini yok sayar. Yeryüzündeki insanların modernizmin insan hayatındaki olumlu yönleriyle kabul görmesine bilime ve insan hayatına kattıklarına bir itirazı yoktur fakat inançlara, toplumun kültürüne, geleneklerine, yaşayış biçimlerine dolaylı yollardan müdahalesi her zaman karşı çıkılması gereken bir durumdur.” (Akgül, 2002, s. 72-73).

Giddens (2010, s.9)’a göre modern yaşam, modern felsefe, modern edebiyat, modern eğitim gibi kısaca söylemek gerekirse önüne modern kelimesinin geldiği kavramların genelinde, gelenekselliği karşısına alan değerleriyle çatışan bir yapının hakim olduğunu görmek mümkündür. Modernliğin getirdiği yaşam tarzının, gelenekselliği değiştirmekle birlikte onu yıkma çabasından bahseder. Modernizmin gelenekselliği yıkmak üzere geliştiği iddia edilse de gelenekten her yönüyle kopuk olduğunu söylemek mümkün değildir. Gelenek uğradığı erozyonlara rağmen modernizmin içerisinde kaybolmuş değildir. Giddens da, (2012, s.9) bu duruma dikkat çekmek adına “modernlik düşüncesinin özünde gelenek ile bir karşıtlık vardır. Önceden de belirtildiği gibi, somut toplumsal ortamlarda geleneksellik ile modernliğin birçok birleşimi bulunabilir”

Modernite projesinin, Aydınlanma’nın içinden türediğini düşünen Tekeli (2004, s. 21) bu projenin dört temel esas üzerine inşa edildiğini ifade eder. Birinci olarak ekonomik boyutu ele alarak kapitalist ilişkiler içerisinde sanayileşmiş toplumların, üretimde metalaşmış, emeği ücretli hale getiren, liberalist mülkiyet anlayışının geliştiği toplum yapısı kurulmuştur. İkinci aşama da bilgi, ahlak ve sanatsal anlamda yapılacak değişimlerin hayata geçirilerek toplumun farklılaştırılması olmuştur. Bu projenin üçüncü boyutuna baktığımızda ise, geleneksellik bağlarından sıyrılmış kendi aklıyla kendisini yöneten bireylerin ortaya çıkmasıdır. Belirli bir yere bağlılığı azalmış, eğitilmiş, tarihsel gelişmeler içerisinde kendisini yerleştirebilen, aidiyet duyguları az olan

bireylerin yetiştirilmesi hedeflenmektedir. Geleneksel bağlarından kopmuş, bireyselliğin ön plana çıktığı bu yaşam tarzı, modern toplumların oluşturulması yolunda atılmış adımlar olarak görülmektedir. Son olarak da devletlerin ulus devlet olma fikriyle insanları tek tipleştirip ulus kimliklerinin öne çıkarıldığı birçok alanda benzer düşünceye sahip toplumsal bir yapı oluşturmaktır.

2.2.1. Tarihsel Süreçte Türk Modernleşmesi

Batı dünyasında modernleşme hareketlerinin başlangıcı Ortaçağ yapısının yıkılıp ticaret ve endüstriyel anlamda gelişimlerin sağlandığı dönem içerisinde olmuştur. Köyden kente göç eden işçi sınıfının oluşması bu durumu desteklerken, bilimsel ve sanatsal alanda ilerleme sağlanması da topluma yeni bir anlayışın gelmesine sebep olmuştur. Batı ülkeleri bu değişimleri yaşarken sanayi ve üretimin artmasıyla birlikte toplumsal kalkınma sağlanmış yabancı bir etki altında kalmadan modern yaşama kültürünü yaşayarak yerleştirmişlerdir. Uzun bir süreç içerisinde yaşanan bu durum birçok alanda Batı'nın öne geçmesiyle sonuçlanmış bu durumu geliştirmekte olan Doğu ülkelerine uygulamak istemeleriyle modernizmin başka kültürler üzerindeki yıkıcı etkileri gözler önüne serilmiştir (Berkes, 2001, s. 297).

Tarihsel sürece bakıldığında Türklerin dış medeniyetleri benimseme hususunda önyargılı oldukları görülmektedir. 16. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı'da oluşan Batı'dan ilerde bir devlet olma düşüncesi bu dönemde gerçekken kalıplaşmış bir hal alarak Tanzimat'a kadar gelmiştir. Tanzimat öncesinde alınan yenilgiler siyasi alanda ki başarısızlıklar bu düşüncenin yıkılmasına ve değişim isteğinin toplumda karşılık görmesine sebep olmuştur (İnalçık, 2016, s. 369).

Türkiye' de bu durumdan payını alarak köklü değişikliklerin hayata geçirildiği devletin yapısı ve toplumsal alanda köklü reformların modernleşme adına yapıldığı dönemleri yaşamıştır. Murat Baran Türkiye'de modernleşme hareketleri için şu ifadelerde bulunmuştur:

“Türkiye de modernleşme olgusunun iki yüzyıldır devleti ve toplumu meşgul ettiği tarihi bir gerçektir. Bu konuda yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından popüler ve akademik düzeyde çok sayıda çalışma yapılmıştır. Modernleşme kuramları, ortaya çıktıkları günden bu günlere kadar modernleşme çabası içerisinde ki Türkiye'yi her

anlamda etkilemiştir. Hatta Ziya Gökalp'in toplumsal gelişme yaklaşımlarının aksine, Cumhuriyet dönemi inkılapları, büyük oranda Batı tarzı evrimci modernleşme kuramının bakış açısıyla yapılmıştır. Modernleşmenin küreselleşme sürecinde, değerler alanında oluşan çatışmalar, yeniliklerin özümzenmesini engellemiştir. Yabancı kültür değerlerinin özümzenmeden alınması, toplumda kalıcı bir değişimin gerçekleşmesini engellemiştir. O halde, yeni değerlerin özümzenmesi için toplumlar arasında var olan farklı medeniyet anlayışlarını tanımak ve ona göre kültürleşme sorununa çareler aramak gerekmektedir" (Baran , 2013, s. 76).

Modernleşme olgusu ülkemizde Batı'nın bu anlamda örnek alınmasından dolayı, batılılaşma olarak isimlendirilmektedir. Batılılaşmak, batıyı her yönüyle tatbik edip batı merkezli bir medeniyet anlayışına bürünüp yeniden yapılanmak demektir. Bu durum Osmanlı zamanında Lale devri ile başlamış toplumda batılılaşma hareketine karşı bir tepki beraberinde gelmiştir (Baran , 2013, s. 63). Bu durumdan büyük oranda etkilenen Osmanlı devleti Batı'ya karşı aldığı yenilgiler sonucunda geri kalmışlığını fark ederek askeri, siyasi, eğitim ve toplumsal birçok alanda yenilenme hamleleri yapmıştır. Devletin bu süreçte olumlu olumsuz yönleriyle tecrübe ettiği bu durum modernleşme adıyla Osmanlı iktisadi hayatına girmiştir. Tarihsel süreçte Türk modernleşmesi konusunu işlerken Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet'le devam eden süreci incelemeye çalışacağız.

2.2.2. Osmanlı'da Modernleşme Hareketleri

Osmanlı Devleti, kapsadığı geniş coğrafi alanıyla Doğu ve Batı arasında sürekli olarak askeri ve ticari ilişkiler içerisinde olmuştur. Bu durum birçok toplulukla birlikte yaşama kültürünü de beraberinde getirmiştir. Doğal seyrinde süren etkileşimlerin, Osmanlı Devleti'nin son yüzyılına doğru köklü değişimler haline geldiği, siyasi ve askeri alanda yapılan yeniliklerin yanında toplum bilincini de değiştirme çabaları kendini göstermeye başlamıştır. Ağırlıklı olarak bu sürecin yaşanmaya başladığı döneme bakıldığında Lâle devri olduğunu görmek mümkündür.

Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'in kurulmasına kadar süren süreçte gündemi meşgul eden konuların başında modernizm ve yenilik kavramları geldiği görülebilir. Osmanlı devletinin Asya, Avrupa ve Afrika'ya kadar uzanan hâkimiyeti son

dönemlerde etkisini kaybederken, Batılı güçlerin teknoloji ve yeniliklerle etki alanını genişlettiği görülmüştür. Son dönemlerinde “hasta adam” olarak nitelendirilen devletin içte ve dışta güç kaybedip çağın gelişmişliğini yakalayamaması buna en büyük sebep olarak gösterilebilir. Modernlik ve modernizm kavramları müziğe ne kadar uzak gibi görünse de tarihsel süreçte incelediğimizde değişimi görmek fazlasıyla mümkündür. Bu nedenle öncelikle modernizmin tanımı ve Osmanlı’nın son dönemlerinden Cumhuriyet ve sonrasına kadar olan sürece etkilerinden söz edeceğiz.

Osmanlı döneminde toplumun fikrîsel değişimler yaşaması, Batı’ya karşı alınan yenilgiler sonucu ortaya çıkmıştır. Döneminin teknoloji, ekonomi, askeri gibi birçok alanında geri kalması yeni ticaret yollarının keşfi ile güçlenen Batı’nın önünün daha da açılmasına sebep olmuştur. Yaşanan bu problemler sonucunda Tanzimat hareketiyle modernleştirme çalışmaları hız kazanmıştır (Akşin, 2001, s.37). Osmanlı Devleti’nin yönetsel alanda değişikliklerini anlatan ferman, dört temel esasa vurgu yapmıştır. Halkın can, namus vebalının devlet tarafından güvenceye alınması, vergilendirme sisteminin değişmesi, zorunlu askerlik sisteminin getirilmesi ve tüm halkın yasalar önünde eşit olması gibi hükümler fermanın genel çerçevesini oluşturmuştur (Zürcher, 1998, s. 79).

Türk modernleşmesi 19. yüzyılın başlarıyla başlayıp 20. yüzyılın ortalarına kadar süren zaman aralığını “erken modernleşme” olarak kabul eder. Bu dönemde yaşayan aydın ve fikir adamlarının egemen görüşlerine bakıldığında, modernleşmenin Batılılaşma ile mümkün olabileceğini, kadın erkek eşitliğinden, dini konulara kadar birçok meselenin Batı rehberliğinde modernize edilmesi gerektiği fikrini savunmuşlardır (Sancar, 2012, s. 74-75). Batı’nın modernleşmeyi bir bütün olarak yaşama gerekliliğini savunması, topraklarımızda da karşılık bulmuş, Kınalı Zade Hakkı’nın İçtihat dergisinde kaleme aldığı Pek Uyanık Bir Uykü isimli yazıda Padişah’ın tek eşle evlenip cariyesi olmaması gerektiği, kadınların erkeklerden kaçmayarak görüclük usulünün yerine beğenip seçme usulünün gelmesini, kadınların toplum içinde diledikleri gibi giyinmeleri gerektiği gibi birçok fikri yazısında dile getirmiştir (Yıldırım, 2012, S.74-75).

Osmanlı-Türk modernleşmesinin köklerinin Lale Devri’ne kadar uzandığı II. Mahmud’un Yeniçeri Ocağını kaldırmasıyla yenilik sürecinin hız kazandığı söylemek mümkündür. Devletin kendini yeniden inşa etme süreçlerini incelediğimizde

görülmektedir ki Tanzimat (1826-1908), Meşrutiyet (1908-1920) ve Cumhuriyet (1920!) olmak üzere üç zaman aralığı mevcuttur. Bu dönemler içerisinde alanda yapılan yeniliklere bakıldığında, orduda alaylı subaylar yerine mektepli subaylar, eğitimde geleneksel medrese eğitimi veren kurumların yanında Batı tipi okullar, hukuk alanında şeri hukukun yanında karma mahkemelerin görev yapması gibi birçok yenilik Türk modernleşmesinin toplumda karşılık bulduğu ilk alanlardan olmuştur. Reformlar bu dönemin modernleşme anlamında pekiştirmesi olmuştur. 1920’li yıllara kadar süren yıkma-yapma sürecinde “tarihsizleşme” kavramıyla tarif edilebilecek klasik Osmanlı kurumlarının zengin birikimlerini bir tarafa bırakarak benzeşen “standart” bir düzen kurmak için çalışmalar yapılmıştır (Önderman, 2007, s. 58).

Reformların hız kazanıp kalıcı hale gelmeleri halkın farkındalığını olumlu olumsuz etkilemeye başlamıştır. Gizli örgütlenmeler, medrese talebelerinin gösterilerde bulunması, askeri okullarda muhalif fikre sahip kişilerin çoğalması gibi Osmanlı toplumunda modernleşme kırılma noktaları oluşturmaya başlamıştır. Osmanlı devletinin bürokrasisi ve toplum bilinci sarsılmaya başlamış, geçmişten gelen kadim devlet anlayışıyla geleceğe yürüme fikri olan devletin modernizmin etkisiyle yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. Türk- İslam geleneğinde toplumda Batı’dan gelen yeniliklere karşı ilk bakışta karşıtlık olduğu, dönemin Padişahı II. Mahmud’a yaptığı reformlardan dolayı “Gâvur Padişah” denilmesine kadar yol açarken Batı’dan gelen icatlara günümüzde dahi kullanımı mevcut olan gâvur icadı tabiri bu dönemde sıkça kullanılmıştır (İnalcık, 1964, s. 623). Devletin içinde bulunduğu bu güven bunalımı her geçen gün etkisini artırarak gayrimüslim tebaanın milliyetçilik fikirleri etrafında birleşmesine sebep olup kimlik krizlerine yol açmıştır. Modernleşme hareketleriyle toplumda gelenek ve modernizmin fikir çatışması ortaya çıkarak bu ikilemlerin siyasi, sosyal, eğitim, askeri gibi birçok alanda kırılma noktası oluşmasına sebep olduğu söylenebilir. Bu kırılma noktalarından birine bakacak olursak XIX. yüzyılda 93 Harbi olarak bilinen savaşın, askeri açıdan reform çalışmalarının yetersizliği ve siyasi anlamda eski ve yeni çatışması arasında ağır bir yenilgiyle sonuçlandığını görmek mümkündür (Kapani, 2005, s. 90-93).

Osmanlı’nın yenilikleri gördüğü ilk alan askeri alan olmuştur. Bunun sebebi olarak da tekrar üstün olma çabasını gösterebiliriz. Yapılan yeniliklerde Batılı modeller topluma yansıtılmış, idari ve ekonomik alanla birlikte değişim süreci başlatılmıştır. Tanzimat’la

birlikte devlet yönetiminde daha etkin olan bürokratlar, Batı diline ve kültürüne hâkim olmaları neticesinde statülerini arttırarak yükselmişlerdir. Batılılarla iyi ilişkiler içinde olan bürokratların sayısı her geçen gün artarken Padişahlar 'da diplomatik ve toplumsal toplantılara katılarak halka kendisini göstermekle birlikte yeniliklerin toplum içerisinde yayılmasına öncülük etmişlerdir. Sultan Abdülaziz'in 1867 yılında yaptığı İngiltere ve Fransa ziyaretleri ilk kez barışçıl bir amaçla yabancı topraklara ayak basan Osmanlı Padişahı olarak önemlidir (Zürcher, 1998, s. 101).

Modernleşme süreciyle Osmanlı toplumunun Batı ile olan münasebetleri giderek artmıştır. Toplum hayatı ve siyasi alanda dinin rolü gittikçe azalmaya başlamış, laikleşme süreci Batı'nın da etkisiyle daha da hissedilir olmuştur. Osmanlı'nın bu tehlikeyi fark etmesi üzerine Türkçe konuşan milletler arasında ortak bir siyaset gütmeye anlayışına gidilmiştir (Özdalga, 1998, s. 27). Görülmedir ki modernizm akımları milli bir anlayış doğurmuş, Osmanlı'da Turancılık akımları gibi toplum tarafından kabul gören milli bir kimlik oluşmasının zemini bu dönemlerde atılmıştır.

Modernleşmenin önemli bir ayağı olan eğitime bakıldığında Osmanlı döneminde her sınıfın ve dini grubun kendisine has bir eğitim anlayışı vardı. 19. yüzyıl itibariyle ordu ve idaredeki modernleşmenin etkisiyle laik eğitim sistemi temellere oturtulmuştur. Merkezi otoritenin yerleşmesi, devlet ideolojisinin benimsenmesi gibi nedenlerden dolayı bürokrasiyi yeni tahammüllere göre bilen kişilerin yetiştirilmesi elzem bir durum olmuştur. Bu sebeple eğitimdeki dönüşüm devletin gereksinimleri, üzerine yapılmış modern okullar inşam edilmiştir (Ortaylı, 2007, s. 114).

1859 yılında kurulan Mekteb-i Mülkiye okulu dönemin önemli eğitim kurumlarından biri olmuştur. Devlet adamı ve bürokratlar yetiştirmeyi hedefleyen okul laik bir eğitim anlayışı üzere çalışmalarını sürdürmüştür. Üniversite kurmak için yapılan girişimler 1900'lü yıllara kadar gerçekleşmediği için mülkiye gibi okullar devletin eğitim yapısının en üst birimini oluşturmuşlardır (Zürcher, 1998, s. 96).

Tanzimat'ın eğitimde ve yönetim anlayışında birçok yeniliği hayata geçirdiğini görmek mümkündür. Merkezileşmiş ve yönetimin toplunu denetleyebildiği bir anlayışa geçilmiş, sistemin bir bürokrasi anlayışının oluşmasıyla birlikte eski ve yeninin çatışmasının haricinde reformların devam etmesini isteyen yeni bir aydın takım ortaya

çıkıştır (Köker, 2000, s. 129). Bu aydın takım askeri ve yönetim alanında Jön Türkler olarak bilinen entelektüellerden oluşan kesimdir. Batı fikirleri ve siyasi hareketlerinden etkilenmiş, laik eğitim sistemi içinde yetişmiş olan bu kişiler ayrıca ulusçuluğun etkisinde kalarak Türk kavramını bugün ki anlamayla anlayan ilk kesim olmuşlardır (Kushner, 1979, s. 151).

Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecine bakıldığında Tanzimat öncesinde başlayıp gerçek kimliğini bu dönem içerisinde bulduğunu söyleyebiliriz. Başta askeri alanda kaybedilen savaşlarla teknoloji alanında kendini gösteren geri kalmışlığın çaresi aranmış bu alanda yenileştirme hareketleri Batı örneğinde hayata sokulmuştur. Topluma kademe kademe yayılan bu yenilik hareketleri milliyetçilik, laiklik, ulusçuluk gibi fikirleri de beraberinde getirmiştir. Değişim sürecinde toplum değer ve yargılarında değişimin olduğu gözlenmekle birlikte, bu duruma karşı çıkan bir kesiminde varlığı söz konusu olmuştur. Eğitimini Avrupa'da tamamlayıp yurda dönen aydın kesim olarak kendilerini tanıtan Jön Türkler bu değişim sürecinde önemli rol almışlardır. Siyaset ve bürokraside yeni bir döneme geçilirken günümüzde dahi tartışmaları süren laiklik ve din gibi konular modernizmin getirdikleri olarak karşımızda durmaktadır. Osmanlı dönemi sonrası modernizm Cumhuriyet'in yapılanmasında da önemli etkilerini görebileceğimiz önemli bir pozisyonda olacaktır.

BÖLÜM 3: CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK MÜZİĞİNDE GELENEKSELLİK VE YENİLİK HAREKETLERİ

3.1 Osmanlı Dönemi Öncesi Müzik Tarihi

Müzik insanın var olduğu ilk dönemlerden günümüze kadar kesintisiz gelebilmiş, seslerle duygu ve düşüncelerin anlatıldığı bir sanat dalıdır. En ilkel toplumların çeşitli doğa olayları karşısında korunma ihtiyacı duymaları sebebiyle sesler çıkarıp hareketlerde bulunmaları müziğin ve dansın ortaya çıkış sebebi olarak düşünülmektedir. Eski toplulukların yaşamları boyunca iç içe olduğu müzik, aynı zamanda kültürlerinin de göstergesi haline gelmiştir. Köklü tarihiyle asırlar öncesine kadar uzanan Türk toplumları kültürüyle büyük derinliklere ulaşmış bir medeniyet halini almıştır. Bu köklü geçmişin her alanda olduğu gibi toplumun kendine ait engin bir müzik kültürünün oluşmasına da sebep olmuştur. Orta Asya'dan Anadolu'ya dünyanın birçok alanında

varlık göstermiş Türk toplulukları geniş alanlara yayılırken kültürünü ve müziğini taşımış çeşitli kültürlerin de müzikleriyle etkileşimi içerisine girmiştir.

Türklerin müzikal geleneğinin Orta Asya'da şekillendiği, kullanılan en eski çalgının Kopuz olduğu Çin kaynaklarından tespit edilmektedir. Kopuzun Orta Asya'daki önemi törenlerde ozan, baksı ve şamanlar tarafından kullanılmasıyla daha da artmış bu durum eski Türk toplumunun yaşadığı yerlerde kopuz çalan kişilerin resmedilmesiyle keşfedilmiştir.

Türk kültürünün ilk temellerinin tarih öncesinde Altaylılara kadar uzadığı bilinmektedir. Yaşama biçimleri avcılık ve toplayıcılık olan Altaylılar bulundukları yüzyıl içerisinde hayvanları evcilleştirerek göçebe hayvancılıkla uğraşmışlardır bunun yanı sıra atı evcilleştirmeleri Orta Asya'da hem sürat hem de üstünlük kazanmalarına sebep olmuştur (Özgür Ü., 2005, s. 1) .

Türk müzik kültürünün de temelini oluşturan Altaylılar da büyücülük, hekimlik, müzisyenlik gibi çeşitli alanlarda görevler üstlenen kişiler bulunmaktaydı. İnsanüstü güçlere sahip olduğuna inanılan bu kişilere şaman, törenlerde icra ettiği müziğe de “şaman müziği” denilmekteydi. Yaşadığı toplumun üzerinde etkisi olan şamanlar dini törenlerde görev alırken devletin ve toplumun resmi bayram olarak kabul ettiği törenlerde de icra ettiği görevini sürdürürdü. Ayrıca ölen kişilerin arkasından sagu denilen ağıtlar yakılırdı (Uçan, 2000, s. 22).

Toplum yaşama kültürünün müziğe yansması kaçınılmazdır bir durumdur. Toplamların göçebe yaşamdan tarımsal faaliyetlere yönelmeleri kültürlerinin değişimine sebep olmuştur. Altaylılar sonrası tarımla uğraşan Hunlar düğünlerde bayram eğlencelerinde müzik aletleri çalarak dans edip eğlenmişler eski Türk geleneklerine göre müzikli törenler düzenlemişlerdir. Bu dönemde müziğin kurumsallaştığı görülmüş Hun Kağanlığına bağlı Tuğ Takımı; ilk askeri müzik topluluğu görüntüsünü vermiştir. Müziğe büyük önem atfeden Hunlar Hakanlarının taht değişimleri sırasında davul ve boru eşliğinde törenler icra ederken, Hun devletinde sancak ve askeri müzik birbirinden ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir (Budak, 2000, s. 21).

Bu gelişmelerden anlaşıldığı üzere Altaylılara kıyasla Hunların müzikal anlayışta daha da ilerde olduğu görülmektedir. Müziğin halk arasında kabul gördüğü devletin resmi ve

dini törenlerde yapılan müzik haricinde toplumun düğün ve eğlence işlerinde müziğin icra edilmesi müzikal anlayışı daha da yerleştirmiştir.

Göktürkler dönemine bakıldığında göçebe yaşama geleneklerini sürdürmekle birlikte toplumda tarım faaliyetlerinin artması göçebe yaşamdan yerleşik düzene doğru bir geçişi beraberinde getirmiştir. Yerleşik düzenin getirdiği ihtiyaçlar toplum tarafından üretilirken müzik de bu durumdan payını almıştır. Göktürkler zamanında kullanılan “köbürge” adındaki davul ve borunun bu dönemde yaygınlaştığını gözlemlemek mümkündür. Müzik aletleriyle icra ettikleri terennüme “Gök” söyledikleri şarkılara “ır” ya da “yır”, çaldıkları eşlik ezgisine de “küğ” denilmektedir. Küğler 366 adet olup adeta takvim gibi günlere yayılmış ve hakanın huzurunda günlük 9 gök icra edildiği görülmüştür. Bu gelenek sonradan gelen Türk toplumlarına da sirayet etmiş Cengizler, Timurlular, Selçuklular ve Harzemşahlar da bu geleneğe uymuşlardır. Bahsi geçen bu devletlerin askeri mızıka takımları olduğu fikri sabit olup Osmanlı devletine kadar geleneğin geldiği “Mehter-hane” teşkilatının da Osmanlı’da bu geleneğe sahip çıktığı görülmüştür. Göktürkler dönemine bakıldığında pentatonik yapı daha da gelişmiş perde aralıklarının artması ezgi zenginliğini ortaya çıkartmıştır. Kopuz yayla çalınmaya başlanmış “ıklığ” adı verilen enstrümanın ortaya çıkmasına sebep olunmuştur (Özkan, 2014, s. 22).

Uygurlara baktığımızda göçebe yaşamdan yerleşik hayata geçmelerinde inançlarının ve tarım faaliyetlerinin yaygınlaşmasının etkili olduğunu görmek mümkündür. Bu gelişmeyle birlikte Türk müzik ve yaşama kültürünün yerleşik hayata geçilmesiyle değişimlere uğrayıp tekrar şekillendiğini söylemek gerekir. İranlı bir seyyahın kaleme aldığı “Tavsukname” adlı eserde Uygurların sazandelerinin notadan bakarak çaldıklarına dair ifadeler vardır. Uygurlar döneminde kopuz çalınmaya devam edilmiş eski yazılı Uygur metinlerinde adının geçtiği tespit edilmiştir (Budak, 2000, s. 25-27).

Karahanlılar döneminde Tuğ takımının askeri bando haline dönüştüğü görülmektedir. Bu dönemde kopuz haricinde tambur eşliğinde şarkılar söylenmiş ileride “Türk Sanat Müziğinde” olarak nitelendireceğimiz müzikal yapıda tamburunda kullanılmasıyla perde sayısı artmıştır. Farabi tarafından “Horsan Tamburu” üzerinden bu perdeler gösterilip anlatılmış tambur bu sistemin temel çalgısı olmuştur. Bu dönemde Fars, Arap, Hint müzikleriyle kültürel etkileşime girilmiş makamsal müziğin belli özellikleri ortaya

atılmıştır. Dönemin önde gelen bilim ve müzik adamları içerisinde Farabi, İbn’i Sina, Urmiyeli Safiyüttin ve Abdulkadir Mereği gibi müzik kuramcılarının görmek mümkündür. Yaptıkları çalışmalar ve kaleme aldıkları eserlerle dönemin Türk müzik kültürüne not düşülmüş, sistematik olarak müziğimizin alt yapısı oluşturulmuştur. Günümüze kadar gelen bu eserler müzik kültürümüze ışık tutarken, kendi bulunduğu dönem içerisinde de birçok kültürü de etkilediği görülmüştür. Türk müzik kültürünün temellerini yapılan bu çalışmalar sağlam bir şekilde oluşturmuşlardır (Budak, 2000, s. 36).

Türk müziğinin makamsal kimliğinin Selçuklular döneminde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Selçuklular döneminde Türk müziği belirgin olarak iki ana dala ayrılmış “Halk Müziği” ve “Sanat Müziği” olarak sınıflandırılmışlardır. Sanat müziğinin bu dönemde “Saray Müziği” olarak benimsendiği icra yerlerinin de genel olarak saray, konak, köşk gibi yerler olduğu, “Halk Müziği” olarak isimlendirilen müziğin ise göçebe obalarda köylerde icra edildiğini söylemek yanlış olmaz. İslamiyet’in Türkler tarafından Karahanlılar döneminde kabul edilmesiyle Türk müziğinin değişim ve dönüşümü adına birçok çalışma yapılmıştır. 13. Yüzyılda İslam bilgini Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin düşünce sisteminde müziğin yer alması da bu çalışmalara hız kazandırmıştır. Mevlâna düşüncesinde müzik aletlerinin önemli bir yere sahip olduğu eserleri Mesnevide de görülmektedir. Eserlerinde bahsi geçen saz, davul, kudüm, def, ney gibi enstrümanlar Mevleviliğin müziğe uzak olmadığının bu öğretilerde yerinin olduğunun göstergesi olabilir. Günümüze kadar uzanan Mevlevi semaları esnasında seslendirmek üzere bestelenmiş “mukabele” eserleri de bu fikirleri destekler mahiyettedir (Özalp, 2000, s. 52-53).

3.2.Osmanlı Dönemi Müzik Tarihi

Türk müziğinin kökeni Türkler Anadolu’ya gelmeden Orta Asya’ da yaşadıkları düşünülen ortalama M.Ö. 2000’li yıllara kadar dayanmaktadır. Orta Asya’dan başlayarak Türk kültürü içerisinde yoğrulup gelen musiki birçok devletin kültürel mirasıyla güçlenip büyük bir zenginlikle Osmanlı devletine gelmiştir. Nazari anlamda yazılan birçok eser bunun en büyük göstergesidir.

Türk müziği tarihine bakıldığında Osmanlı dönemine gelene kadar müziğin gelişimini ve yayılımını gözlemleyebilmemiz için medreseler ve tekkelere bakmamız gerekir. Bununla birlikte halkın içinde yayılımı ve askeri anlamda müziğin kullanılması, bu durumun gelişmesine sebep olmuştur. Halk arasında yayılarak, medreselerde, askeriyede ve tekkelerde müziğin şekil aldığı, Enderun Mekteplerinin kurulmasıyla Fatih Sultan Mehmet Han döneminde müzik eğitiminin okullaştığı kabul edilir. Osmanlının kuruluşu ve yükselme dönemlerinde ise mehter müziğinin öne çıktığı görülmektedir. Duraklama döneminde daha çok eğlence amaçlı saray müziği icrası yaygınken gerileme döneminde Osmanlının yenilik hareketlerine kapılan musiki, arayış içerisinde batı müziğiyle tanışmıştır (Kaygısız, 2000, s. 148-149).

Selçukluların son döneminden Osmanlı'nın kuruluşuna doğru baktığımızda tasavvufun hâkimiyetini açıkça görebiliriz. Mevlana, Hacı Bektaş, Yunus Emre, Hacı Bayram Veli gibi tasavvuf ehli insanların bu durumda payı oldukça büyüktür. Dönemin müziği üzerinde derin etkiler bırakmış bu düşünce akımları halk içerisinde de kabul görmüşlerdir. 16. yüzyıla kadar süren bu durumun Celali İsyanlarının bastırılmasıyla Sünni İslamcı görüşün egemenliğini arttırdığı görülmektedir. Mistik düşüncenin öneminin azalmasıyla beraber halk müziği ve edebiyatı ikiye ayrılmıştır. Dinsel öğelerin ağır bastığı müziklerin merkezi otoritenin egemenliğine girdiği, Halk müziğinin ise daha dünyevi konulara yöneldiği görülmüştür. Karacaoğlu ve Köroğlu gibi önemli ozanlar bu dönemde öne çıkmışlardır (Kaygısız, 2000, s. 195).

Müzik dini düşüncelerin etkisiyle saray çevresinde ve toplum içerisinde belirli dönemlerde duraksamalar yaşamıştır. Bunun sebebi olarak din ile bağdaşmadığı, dine aykırı olduğu fikirlerinin öne çıktığını görmek mümkündür (Budak, 2000, s. 94).

Osmanlı Devleti'nin içerisindeki müzik türlerini iki sınıflandırmaya tabi tutabiliriz. Bunlardan ilki halk müziği ikincisi ise Osmanlı Sanat Müziği'dir. Tanzimat dönemi ve sonrası Batı müziği de bu sınıflandırmaya katılmıştır. Kaygısız (2010:138)'a göre bu dönemdeki müzik türleri şöyledir:

“1) Saray ve konak müziği.

2) Dinsel müzik

a) Cami ve mescit müziği (ser-i müzik).

- b) Tekke ve tarikat müziği (tasavvuf müziği).
- 3) Askeri müzik, mehter müziği (kaba saz-acık hava müziği).
- 4) Meslek teşkilatları müziği (lonca müziği).
- 5) Eğitim müziği.
- a) Medrese müziği (ser-i ve tasavvuf müziği).
- b) Enderun meşkhane müziği.
- 6) Kent eğlence müziği (fasıl: ince saz-kapalı alan müziği).”

Günümüzde Osmanlı Musikisini cami, tekke, mehter, fasıl musikisi olarak sınıflandırsalar da bu müzik türlerinin fazlasıyla iç içe geçtiği söylenebilir. Hatta icra edilen yerler açısından farklılıklar olsa da icracıların kesiştiği görülmektedir. Musikinin yüksek musiki ve halk musikisi olarak iki temel kola ayrıldığı görülmekle birlikte bu iki müzik arasında karşıtlık olduğu gözetilmemiştir (Eğribel ve Özcan, 2009, s. 396).

Osmanlı Sarayında musikinin önemli bir yerinin olduğunu görmek mümkündür. Dönemin önemli müzik adamları Padişahlar tarafından himaye edilerek sanatın gelişimi desteklenmiştir. Bilim insanları, saz ve ses sanatçıları, önemli bestekârlar Enderun Mekteplerinde dersler vermiştir. Bu dönemde Türk makam müziği nota yazımının yaygın olmaması nedeniyle meşk yoluyla nesiller boyu aktırılarak geldiği görülmektedir. Bu aktarımda dönemin Mehterhanesi, Enderun Mektepleri, Mevlevihaneler ve Meşkhaneler genel taşıyıcı görevini görmüşlerdir. Bu duruma örnek teşkil eden Enderun Mekteplerinde müziğe ilgisi olan çocuklar seçilip saz ve söz ve musiki ilmi dersleri almış repertuar çalışmaları yapılmış dönemin müzik kültürüne önemli şahsiyetler kazandırılarak katkılar sunulmuştur (Tanrıkorur, 2005, s. 22-32).

Osmanlı müziğinin icra edildiği ortamlar arasında sadece sarayı görmek doğru olmayacaktır. Halkın genel kesimine olan etkisi de büyüktür. Pepescu-Judet’ın Osmanlı toplumu tespitlerinde görülüyor ki, “musiki Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aşan, önemli bir eğlenceydi. Ayrıca zaferleri, bayramları ve şenlikli günleri kutlamak, cemaati eğlendirmek için düzenlenen halk şenliklerinin bir parçası olduğu gibi, hazırlıksız sokak gösterilerinde kendiliğinden ortaya çıkan bir gerçeklikti.” (Pepescu-Judet, 2000, s. 21).

Osmanlı musiki hayatında her kesimden topluluklar musikiyle alakadar olmuşlardır. Mevlevilik, Bektaşilik gibi dini kesimlerin müzikle alakadar olmaları toplumda musikin yayılması için önemlidir. Bazı dönemlerde kısıtlamalar yaşansa da toplumun genelinde padişahlara kadar ilgi gören bir sanat olmuştur. Dini ve dindışı müziğin birbiriyle fazlaca kaynaşmış olması ayrı bir zenginlik olarak görülebilir. Bestecilerin Mevlevi ayinleri bestelerken aynı zamanda padişaha besteler yapmış eğlence musikisi olarak köçekçeler bestelemişlerdir (Öztürk, 2003, s. 1).

Osmanlı dönemi müzik kültürünün aktarımı çeşitli müzik gruplarının toplandıkları mekanlarda ve müziğe ilgi duyan kişilerin bu mekanlardaki sürece dahil olmasıyla gerçekleşiyordu. Mehter müziğinin gelişiminde Yeniçeri ocaklarının etkisi görüldüğü gibi dini musiki de tekke ve Mevlevihaneler de verilen eğitimlerle yaygınlık kazanıyordu. Halk müziğinin ise gezgin aşıklerce Aşık kahvelerinde toplumun yaşamına yansıyan acı, keder, sevinç gibi duyguları işleyen konularla müzik Osmanlı toplumunun hep içinde olmuştur. Sarayda musikiye verilen önemde dönemin önde gelen bestecilerinin yaptığı nazari ve beste çalışmaları müzik kültürünü canlı tutmuştur (Yılmaz, 2004, s. 119).

Osmanlı dönemine baktığımızda musiki eğitiminin belli bir program ve disiplin içerisinde yürütülmekte olduğunu görebiliriz. Meşk usulüyle yürüyen eğitimlerde hoca merkezli mutlak bir itaat olmalıdır. Enderun da bu eğitim faaliyetlerinin kurumsal olarak yapıldığı önemli bir merkez konumunda görülmektedir. Talebenin hocasının hayatını kendisine örnek alıp uzun süreli bir meşk eğitim sisteminden geçmesi gerektir. Bu süreçte tutum ve davranışlarda incelenir kusur görülmesi halinde talebe derslerden ihraç edilirdi (Behar, 2006, s. 28).

3.2.1. Osmanlı Dönemi Müzik Eğitim Kurumları

3.2.1.1. Enderun

Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş dönemine girmesi sarayda birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Daha teşkilatlı bir yapıya sahip olma refleksi gösteren imparatorluk, önemli devlet adamları, bilim insanları ve sanatçıların yetiştirilmesi için Enderun Mekteplerini II. Murad döneminde teşkilatlandırmaya başlamıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminde ise kurumsal bir yapıya kavuşması sağlanmıştır. Sarayda eğitim

faaliyetlerinin yer aldığı bu teşkilat devletin devamlılığı için kendi içinden yöneticiler bilim insanları yetiştirmiştir (Baykal, 1953, s. 5). Enderun Mekteplerinde askerlikten devlet idareciliğine, din eğitiminden güzel sanatlara kadar birçok alanda ilim tahsili yapılırdı. Bunun yanında matematik geometri, hukuk, tarih, İslam bilimleri, yabancı birçok dil eğitimi ve musiki alanında dersler vardır (akt. Özden ve Toker, 2010, s. 309,310).

Sarayda musiki ve çalgı derslerinin II. Murad döneminde başladığı söylenebilir. Bu dönemde sarayda yetişen birçok musikişinas bunun delili olabilir (Uzunçarşılı, 1977, s. 79). İstanbul'un fethiyle beraber Osmanlı Devletinin yönetildiği yer Topkapı Sarayı olmuştur. Musiki eğitimleri burada devam ederken sanat, bilim, kültür gibi birçok alanda parlak bir döneme girilmiştir (Akkutay, 1984, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310). Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethiyle yenilik ve onarım işlerine girilmiş bakımsız ve ilgisiz kalan İstanbul tekrar ihya edilmek istenmiştir. Bununla birlikte doğudan ve batıdan bilim insanları büyük âlimler, musiki ilmini iyi bilenler, ressam, şair gibi dönemin önde gelen kişileri şehre davet edilmiş İstanbul'a farklı bir hüviyet kazandırılarak kültür merkezi haline gelmesi istenmiştir (Sanal, 2000, s. 6-7).

Sanatsal faaliyetlere baktığımızda Sarayda ve Enderun'da önem atfedilen alanlardan biri de musiki olmuştur. Bu dönemde musiki alanında Türk müziğinin ünlü besteci ve icracıları ders vermekteydi. Bunlar arasında Dede Efendi, Arif Ağa gibi dönemin önde gelen şahsiyetleri de vardı (Hafız, 1987, s. 138). Enderun Mektebinde öğrenciler kabiliyetlerine göre farklı sınıflara alınmış, öğrencilerin ait oldukları sınıflarda bu doğrultuda isimlendirilmiştir. Bu odalar; büyük oda, küçük oda, doğancılar koğuşu, seferli koğuşu, kiler odası, hazine odası, has oda olmak üzere ayrılmışlardır.

Saraya dışardan seçilen kabiliyetli devşirme çocukları ilk olarak derslere Seferli Koğuşu'nda başlayıp eğitimleri ilerledikçe sınıf atlayarak yükselirlerdi. Saray dışından en usta hocalar seçilerek derslere davet edilir, ayrıca hocalara yaptıkları eğitim karşılığı olarak maaş bağlanırdı. Bu maaşlar makbuz karşılığı teslim edilirdi (akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310).

Dışarıdan tutulan hocalar sarayda ikamet etmezler derslerinin günü ve saatine göre çalışma alanlarında bulunurlardı. Öğlene kadar olan çalışmalarda Türk Müziği

nazariyatı, öğleden akşama kadar, rakkaslar ve mukallitler (dansçılar ve soytarılar) akşama doğru ise mehter takımı çalışmaları yapıldı (Miller, 1941, s. 25). Osmanlı dönemi musiki tarihine yazdıklarıyla önemli notlar düşen Leh asıllı Ali Ufki Bey derslerin yapılış şeklini şöyle anlatmaktadır, “Mûsikî içoğlanları odalarından çıkarlar ve üstatlarının karşısında yerlerini alırlar. Sonra da kimi zaman sırayla kimi zaman hep birden tek sesli mûsikîlerini çalışırlar.” (Berktaş A. , 2002, s. 41).

Enderun’da enstrüman, ses eğitimi, dans ve nazariyat dersleri verildiği görülmektedir. Yapılan bu çalışmalar meşk yoluyla öğrencilere aktarıldığı için yazılı kaynak kullanımına gereksinim duyulmamış bu durum dönem hakkında bilgilerimizi sınırlı tutmamıza sebep olmuştur. Dönemin nota ve eğitim sistemiyle ilgili önemli bilgileri günümüze kadar getiren Leh asıllı Ali Ufki Bey ve Boğdan Prensi olan Dimitrie Cantemir’dir (Budak, 2000, s. 79).

3.2.1.2. Mevlevihaneler

Osmanlı Devletinde musikinin beslendiği önemli kaynaklar arasında mevlevilik ve mevlevihaneleri gösterebiliriz. 14. yüzyılda kurumsallaşmaya başlayarak geçmişten gelen birikimiyle Türk kültür ve sanatını derinden etkilemişlerdir. Mevlevilik anlayışında sadece dini bir öğreti yoktur felsefî ve mistik bir alanı da vardır. Bu durumda yabancı birçok yazarında ilgisini cezbederken mevlevilik kültürü Avrupa’da fazlasıyla ilgi görmüş bu alanda eserler yazılmıştır (Feldman, 2010, s. 1209).

Mevlana demek öğretilerinin yanı sıra musiki ve sema demektir. Musiki ve sema gösterilerinin dikkatleri cezbetmede önemli bir unsur olduğunu gözlemlemek mümkündür. Mevlana Celaleddin Rumi ve oğlu Sultan Veled’in rebap çaldığı musikiye bu sebeple ilgili oldukları düşünülür. Ayrıca Mesnevinin ilk mısrasının “dinle neyden” diye başlaması buna delilde gösterilebilir (Duru, 2010, s. 351). Mevlana öğretisinde musiki ve sema bireyin olgunlaşıp tamamlanması için bir vasıta olarak görülür. Musikiyi insanın ruhunu güzelleştiren ona arınmayı tembihleyen bir olgudur. Mevlana’nın kaleme aldığı Divanı Kebir’de şu mısralar bu duruma en güzel örnek olarak gösterilebilir; “İki telli, üç telli sazlarla her gün canınızı besleyin gitsin” (Can, 2006, s. 244). “Rebapın şu dosdoğru sesi ister Türk olsun ister Rum ülkesinden, ister Arap, âşıkça onun dilinedir, onun dilidir.” (Can, 2006, s. 154)

Osmanlının kuruluşu itibariyle mevlevihaneler dönemin adap ve erkânını aktarımın yanında musiki eğitiminde verildiği önemli bir merkez konumundaydı. Teorik derslerin yanında birçok eser tekrar edilerek öğrencilerin yetişmesi sağlanmış; meşk usulü ile yapılan bu dersler sema gösterilerinde icra edilmiştir. Meşk usulüyle yapılan dersler hoca odaklı ve bolca tekrarla kalıcı kılınırdı (Başer, 2006, s. 61).

Mevlevihanelerde verilen dersler klasik öğretim ve terbiye metotlarına dayanmaktaydı. Bu program içerisindeki gidişat talebenin alaka ve becerilerine göre şekillenirdi. Sınav, ceza mükâfat ve unvan değişikliği gibi bütün unsurlar uygulanırdı. Dervişler yetenek seviyelerine göre sınıflara ayrılır eğitimlerini devam ettirirlerdi. Belirli bir seviyeye ulaşan dervişler mutrip heyetine katılırlar, aynı zamanda öğreticilik yaparlardı. Mevlevi törenlerinde ilk zamanlar rebap, kudüm ve ney yer alırken XVII. yüzyıl itibariyle tambur, kanun, ud, keman gibi enstrümanlarda katılmışlardır (Gölpınarlı, 2009, s. 455).

Türk müziği eğitiminde Safiyyuddin Urmevi'nin ses sistemi ve nazariyat bilgilerini temel alan Mevlevi dedeleri de çeşitli nazari kitaplar yazmıştır. Bu çalışmalar arasında Abdülbaki Nasır Dede, Nayi Osman Dede, Celalettin Dede'nin yaptığı çalışmalar örnek gösterilebilir (Ergüner, 1996, s. 27). İlerleyen süreçte Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve birçok müzik insanının yazdığı eserlere Mevleviliğin ve onunla birlikte yazılan bu eserlerin büyük katkısı olmuştur. Osmanlı dönemine baktığımızda bu alanda yetişmiş önemli şahsiyetlerin birçoğunun Mevlevihanelerde yetiştiğini görebiliriz. Rauf Yekta Bey'in İstanbul Üniversitesi yayınları arasında yer alan Mevlevi ayinleri neşriyatında şu satırları görebiliriz; “Türk Mûsikîsi'nin mükemmel bir tarihi yazıldığında görülecektir ki en meşhur Türk bestekârlarının hepsi Mevlevi'dirler. Bu üstatlar mûsikî sahasındaki zekâ ve dehalarının en büyük kısmını Mevlevi ayînleri bestelemeye sarf etmişlerdir.” (akt. Özden ve Toker, 2010, s. 313-314).

Mevlevilere baktığımızda ney, kudüm, rebap gibi çalgılarla; Kadiriler tef ve kudümle; Bektaşilerde ise bağlamaya benzer altı telli “şesta”yla ibadetlerini yaparlardı. Tekke müziğinin yapısına baktığımızda görülmektedir ki Mevleviler, Mevlana'dan; Bektaşiler, Hacı Bektaşî Veli'den ve Yunus'tan etkilenmiş onların sözlerinin şiirlerinden ilham almışlardır. Bunları nefes, ilahi, sema, deyiş gibi isimlerle icra etmişlerdir (Kaygısız, 2000, s. 134).

Mevlevilerin toplumsal alanda girişkenliğe izin veren yapısıyla tekke, saray ve toplum arasında köprü vazifesi görmüşlerdir. Bektaşilere baktığımızda da aynı durumu Yeniçerilerle ilişkilerinde görebiliriz. Bektaşî tarikatının kendi içindeki öğretilerle ortak yaşama da katkılar sunduğu, birlik ve dayanışmayı arttıran düşünceleri toplumla bütünleştirdiği söylenebilir. Bu durumu musiki alanında da görmek mümkündür (Aksoy, 2003, s. 174).

Osmanlı döneminde müziğin öğretimi açısından merkez konumda olan İstanbul'daki tekkeler (Galata Mevlevihanesi, Yenikapı Mevlevihanesi, Bahariye Mevlevihanesi) Türk müziğinin gelişimine katkı sağlayan bestekârlar, bu alanda yetişen bilim insanları, saz ve ses sanatkârları yetiştiren önemli bir konservatuar görevi görmüştür. Yetişen sanatkârlar Türk musikisini dini ve din dışı alanda önemli bir yere taşımıştır. Mevlevihanelerde yetişen Buhûrizade Mustafa İtri, İsmail Dede, Müsahip Ahmet Ağa, Refik Bey Tamburi Cemil Bey gibi önemli şahsiyetler dönemlerinde musikiye kattıkları önem tartışmasızdır (Özalp, 2000, s. 111).

Osmanlı döneminde musikinin gelişimi ve eğitimine baktığımızda, Enderun Mekteplerinden sonra büyük katkılar sağlayan merkez olarak Mevlevihanelerin olduğunu görülebilir. Bu durum Mevlana'nın musiki ve semaya verdiği önem sebebiyledir. Mevlana öğretileriyle dini düşüncelerini aktarırken musikiyle etki alanını arttırarak daha büyük kitlelere ulaşma imkânını bulduğunu görmekteyiz.

3.2.1.3. Mehterhaneler

Askeri müziğin Türkler tarafından kullanılıp tarih sahnesine çıkarılmasıyla doğudan batıya dünyada yayılımının gerçekleştiğini görebiliriz. Hunların resmi ve askeri törenlerde kullandıkları davul, zurna, boru ve zil gibi enstrümanlar bu alanda köklü bir yapıya sahip olduğumuzun göstergesi olmakla birlik savaş habercisi olarak da görülmüştür (Gazimihal, 1955, s. 1). Türklerde “savaş alametleri”, olarak kabul edilen bu işaretler aynı zamanda savaş meydanında çeşitli görevlerde kullanılırdı. Uçlarına atkuyruğu bağlanmış tuğlar savaşta ordu birliklerinin yerinin tayini içinde kullanılırdı. Askeri düzenin sağlanması için kullanılan davullar savaşın başındaki hakanın yanında yer alıp “hakani kös” adıyla onun sevk idaresiyle çalınır ve ordu bu sayede yönlendirilirdi. Hunlar bu köslerin ilahi güçleri olduğunu düşünür savaş meydanında

çıkardığı seslerin gök gürültüsü gibi insanın içini titrettiği hissine kapılırlardı (Ögel, 1986, s. 19-20).

Göktürklere baktığımızda Hunlar gibi askeri müzik takımını hâkimiyet alameti olarak kabul etmişlerdir. Hakanlar tahta çıktıklarında kurt başlı bir sancak (tuğ) ve davul verilmiştir. Savaşlarda büyük ordulara hâkim olmak için bu sancaklar ve hakanın kös çaldırması saldırı veya geri çekilme talimatları orduya iletilmenin bir yolu haline gelmiştir (Özaydın, 2007, s. 39). Uygurlar döneminde devletin resmi ve askeri müziği olarak devam etmiştir. Yerleşik hayata geçilip Mani dinini benimsemeleri savaşçılık özelliklerini kaybetmelerine yol açıp askeri müziğe olan ilginin azalmasına sebep olsa da yazılı kaynaklarda önemli duyuruların bu davullarla yapıldığını görmek mümkündür. Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan Selçuklu Devleti de askeri müzik alanında geleneği devam ettirmiştir. Bu dönemde askeri müzik takımına nevbet, nevbet takımı, tablhane gibi isimler verilmiştir. XI yüzyılda zil, kös, davul ve borudan ibaret olan nevbet takımına XII. yüzyıldan itibaren Türk borusu da eklenmiştir (Tuğlacı, 1986, s. 3-4).

Askeri müzik geleneği Osmanlılara Selçuklular vesilesiyle taşınmıştır. Selçuklular, Osmanlı Uç Beyi Osman Gazi'ye jest amaçlı göndermiştir. Osman Gazi divanı toplayarak nevbet takımını ilk kez burada dinlemiştir. Nebbet takımı sonraki yıllarda genişleyerek büyümeye devam etmiş Orhan Bey'in yeniçeri ocağını kurmasıyla Mehter takımı olarak yoluna devam etmiştir. Osmanlı döneminde daha da kurumsallaşan askeri müzik mehter adını almıştır. Selçuklular döneminde savaş meydanlarında davul ve kös çalınırken, askerin harp ettiği düşmana bu sebeple büyük korku saldığı görülmüştür. Savaşta psikolojik üstünlük sağlamak için önemli bir unsur olduğu görülmüştür. Orta Asya'da Türk boylarına kadar uzanan bu gelenek Selçuklu Hükümdarı Alaeddin Keykubat'ın Osman Gazi'ye gönderdiği tabl, alem, tuğ ve nakkareden oluşan mehter takımı ile Osmanlı Devletine yerleşmiştir. Mehter takımı Osman Gazi zamanında savaşlara katılmış, Fatih Sultan Mehmet döneminde askeri bir teşkilat halini almıştır (Türkmen, 2007, s. 25).

Osmanlı sultanlarının giderek daha da önem verdiği Mehter kanuna bağlanarak devletin resmi kurumu haline gelmiştir. Mehter takımının görev ve çalışma alanları kanunun içeriğinde belirlenmiştir. Sarayda düzenlenen tören, bayram ve divan toplantıları

zamanında çalınmaya başlanmıştır. Barış zamanında sultan huzurunda belirli aralıklarda törenler gerçekleştirir, geçit alaylarında kendisine eşlik ederdi. Tahta çıkışlarda, kılıç kuşanma merasimlerinde, saraydaki özel törenlerde, yabancı misafir ve elçi kabullerinde mehter takımı üzerine düşen görevini ifa etmiştir. Savaş öncesi nevbet vurulması Türk geleneklerine göre kazanılacak zaferin habercisi olarak kabul edilmiştir. Fatih Sultan Mehmet İstanbul'a fetih hareketini başlatırken mehter çok önemsenmiş askerin moral ve motivasyonunu sağlamak için büyük bir coşkuyla mehter görevini icra etmiştir. Batı dünyası İstanbul'un önüne gelen mehter takımının gürleyen sesiyle ilk kez burada tanışmıştır (Aksoy, 2003, s. 60-69)

Mehter takımına ikamet edebileceği bir yer tahsis edilmiş buraya da Mehterhane ismi verilmiştir. Mehterhane'nin içinde koğuşlar, meşkhaneler ve salonlar yer almakta musiki eğitimi meşkhaneler de yapılmaktadır. Mehter takımında yer alan kişiler burada kalır askeri bir disiplin içerisinde hareket ederlerdi. Eğitimlerde icracılar çaldıkları enstrümanlara göre ayrılır topluca çalışmalar yapılırdı. Fatih döneminde kayıtlara geçen Alem Mehterinde öğrenciler ve bölüklerinin ismi olmak üzere elli iki kişi kayıtlara geçtiği görülmektedir (Aksoy, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî, 2003, s. 25)

Mehterhane öğrencileri devşirme çocuklarından seçilerek ilk çalışma konusu olarak da ritim belirlenmiştir. Mehterde ritmin önemi büyük olduğundan mehter düdüğü ve senkron çalışmaları yapılarak çalışmalara devam edilirdi. Sonraki aşama olarak talebelerin yeteneklerine göre çalgıları belirlenir eğitimlerine çalgı bölüklerinde gerektiği gibi devam ederlerdi. Mehterhanede ki çalgı bölüklerine baktığımızda zurna, boru, nakkare, zil, davul ve kös bölükleri olduğunu görebiliriz. Osmanlı musiki tarihine yazdıklarıyla ışık tutan Ali Ufki Mehteran' ilgili şu ifadeleri kullanmıştır;

“Akşamüstü odaya savaş veya sefer Mûsikîsi (mehterhane) hocaları gelir; onlar da derslerini verirler; çalgıları trompet, fife, davul ve zil türlerinden oluşur. Mehterhane gün ışımadan bir saat önce ve gün battıktan bir buçuk saat sonra padişaha çalar, bayramdan önce yeni ay görüldüğünde Mehterhane çalar, Padişah alayla saraydan çıkar ya da saraya girerken Mehterhane çalar, elçilere, padişah katında kaftan verilenlere ya da rütbe verilenlere Mehterhane çalar, karşılığında bol bahşiş aldıkları olur” (Berktaş, 2012, s. 26).

Mehteri sadece savaş meydanlarından ibaret görmek doğru olmayacaktır. Barış zamanı sosyal görevlerde de sorumluluğu olmuştur. Kutlamalarda, eğlencelerde görev almış toplumun içerisine zamanla girmiştir. Askeri görevleri haricinde görevler üstlenmeleri Yeniçeri Ocağı'na tabi olmalarını engellemiş, görev alanları bu sebeple genişlemiştir (Özalp, 2000, s.43).

II. Mahmud dönemine gelindiğinde Yeniçeri Ocağının kapatılmasıyla Mehterhâne-i Humâyun'da kapatılarak yerine Mızıka-i Humâyun kurulmuştur. Türk ve batı müziği eğitiminin verileceği bu kurumda bando takımı kurulup başına da Fransız Mr. Manguel getirilir. İtalya'dan 1828 yılında getirilen Giuseppe Donizetti daha sonrasında bu bandonun başına geçip uzunca bir zaman görevine devam etmiştir. Türk müziği makamlarıyla Batı müziği kuramını birleştirip yeni bir bando inşa etmek istemiştir. Dönemin Padişahları için yazdığı “Mecidiye Marşı” ve “Mahmudiye Marşı” gibi eserler onun bu alanda tanınmasına sebep olmuştur. Ayrıca Türk müziğini iyi bilen Donizetti birçok eser bestelemiş Türk motifleriyle eserlerin kabul görülmesi kolaylaşmıştır. Enderun'dan seçtiği müziğe kabiliyeti olan öğrencileri yetiştirerek müzik alanında gelecek dönemlere katkı sunmuştur. Ölümüne kadar görevini devam ettiren G. Donizetti batı nota sistemini okulda yerleştirerek öğretimini bu şekilde yapılmasını sağlamıştır. Cumhuriyet ilan edildikten sonra Saray Mızıkası ve Türk musiki sanatkârları Ankara'ya sevk edilerek Cumhurbaşkanlığı kadrolarına alınmışlardır. Günümüze kadar uzanan “Cumhurbaşkanlığı Orkestrası ve Bandosu” ve “Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti” resmi tören ve etkinliklerde görevlerini sürdürmektedirler (Özalp, 2000, s. 58-62).

Askeri müziğin köklü tarihi ve ortaya çıkışındaki sebebe baktığımızda savaşlarda üstünlük kurmak, yön ve taktik tayinini belirlemek gibi görünse de aynı zamanda müziğin gücünün farkına varılmış ve kurumsallaşması da sağlanmıştır. Mehterhaneler dönemin müzik okulu gibi çalışırken, Enderunlardan öğrenci temini sağlanmış belirli bir eğitim sürecinden geçirdiği öğrencileri Mehter takımlarında görevlendirmiştir. Osmanlı Padişahlarının önem verdiği Mehter takımları dönemin güç ve iktidarının simgesi haline gelmekle birlikte, Türklerle ortaya çıkan bu gelenek dünyada askeri müziğin ortaya çıkışına da sebep olmuş diyebiliriz.

3.2.1.4. Özel Meşkhaneler ve Cemiyetler

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra devrin önde gelen müzik insanları bir araya gelerek açtıkları musiki cemiyetleriyle müzik öğretim merkezlerinin temelini oluşturmuşlardır. Bu cemiyetlere baktığımızda Darü'l Musiki-i Osmani, Üsküdar Musiki Cemiyeti, Darü'l Feyzi Musiki bunlardan bazılarıdır. Cemiyetlerde verilen müzik eğitime baktığımızda iyi derecede eğitim almış hocaların yer aldığı eğitim sürecinde meşk, nota ve solfej bilgisinin de aktarıldığı merkezler halindedirler. Öğrenciye müzik nazariyatı ve solfej derslerinin yanında meşk yoluyla icracılığını geliştirme fırsatı veriliyor. Cemiyetler tarafından izlenen bu yol eserlerin unutulmasının da önüne geçmekle beraber tavır ve üslubun aktarımı açısından da önemlidir. Ayrıca öğrencilere verdirilen konserlerde bu durumu pekiştirmeleri açısından fırsat niteliğinde olmuştur (Özden ve Toker, 2010, s. 318).

1869 yılında getirilen yenilikler arasında Maarif Umum Nizamnamesi Osmanlı'da eğitim alanında önemli düzenlemeler getirmiştir. Yayınlanan bu nizamname müzik derslerinin devlet kanalıyla okulların sistemlerine eklenmesine fırsat vermiştir. Yirminci maddede yer alan müzik dersi mecburi tutulmamış isteğe bağlı olarak okutulmasına olanak tanımıştır. Darü-l Muallimat ve Kız Rüştîyelerinde bu düzenlemeyle müzik dersleri verilmeye başlanmıştır. Müzik öğretmeni yetiştiren resmi kurumların olmaması nedeniyle dışardan öğretmenler tutulmuş alınacak olan esntrümanlar için temin edilme süreci evrakla şu şekilde yansımıştır:

“Darü'l Muallimat Müdürlüğüne

Nizamname iktizasınca talibata musiki fenninin dahi talimi icap edeceğinden Darü-l Muallimat için me'a mesarif kırk iki Osmanlı lirasına mübaya alınup gönderilen piyanonun mektebin eşya defterine kaydı ile hüsn-i muhafazasına himmet olunması siyakında terkîm-i tezkire-i halisiye ibtidar olundu” (akt. Özden ve Toker, 2010, s. 318- 319).

II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle müzik dersi tüm okullarda müfredata girmiştir. Mekatib-i İbtida-i kanunu ile ilkokul ve ortaokullarda müzik dersi bir saat olarak düzenli verilmeye başlanmıştır. 1920'li yıllara geldiğimizde okullarda kendi imkanları kadar Batı ve Türk müziğinin beraber verildiğini görebiliriz. Ders içeriğinde nota

eğitimi hâkimken meşk usulü de birlikte takip edilmiştir. 1926 yılı itibariyle ilk orta ve liselerde müzik dersi zorunlu hale gelmiş verilen eğitim Batı müziği ağırlıklı olarak devam etmiştir (akt. Özden ve Toker, 2010,s. 319-320).

3.2.2. Osmanlı Dönemi Türk Müziğinde Sistemli İlk Çalışmalar ve Notanın Kullanımı

İslam ve Türk müziğinin önemli kilometre taşlarından olan Meragalı Abdulkadir (1353-1435) müzik alanında çalgılar, müzik formları, eski müzisyenler gibi konularda bilgiler veren kitaplar yazmıştır. İçeriği birbirine benzeyen altı kitap kaleme alan Meragalı içerisindeki bilgilerin her kitapta birbirini tamamladığını görebiliriz. Ebcet notasını kullandığı ve günümüze ulaşamayan *Kenzü'l Elhan*, II. Murad Han'a sunduğu içeriğinde musikinin tanımı, ses, nağme, gibi konulara açıklık getirdiği *Makasudü'l Elhan kitapları* önemli kaynak kitaplardır (Bardakçı, 1986, s. 143).

Türk müziği alanına ışık tutan çalışmalar kaleme almış kişileri ve kitaplarını Elçi (2008, s.39) şöyle sıralıyor. X. yüzyılda Farabi (Kitab El Musiki El Kebir, Kitab Fi'l Musiki, El Müdhel Fi'l-Musiki, Kitab Ustukısat, İlm El-Musiki, İhsa'el-Ulum ve tertibiha, Kitab Fi'lhsa'el-İka, Kitabü'l-Musiki, Kitab At Advar), İbni Sina (Kitabü's Şifa, Kitabü'n Necat) ile başlayıp; XIII. yüzyılda Safiüddin Abdülmümin Urmevi (Kitabu'l Edvar, Risaletü's Serefiyye Fi'nn Nisabit Telifiyye) ile derinleşen kuramsal çözümleme geleneği XV. yüzyılda Maragalı Abdülkadir (Zubdetü'l Edvar, Serhü'l- Kitabü'l Edvar, Fevaid-i Aşere, Makasidül-Elhan, Cami'ül-Elhan, KENZÜ'L Elhan, Zikrü'n-Nagam ve Usulha), Abdulaziz Çelebi (Nekaavetü'l Edvar, Fatih Anonimi), Ahmetoğlu Şükrullah, Abdullahoğlu Hızır, Ladikli Mehmet Çelebi, Şirvanlı Fethullah Mümin ve XVI. yüzyılda Abdulkadir'in torunu Mahmud'un yazdığı eserlerle canlılığını koruyarak Türk müziğine özellikle geleneksel Türk sanat müziğine kuramsal anlamda ışık tutmuşlardır.

II. Murad'ın Osmanoğulları içerisinde musikiye o döneme kadar gördüğü ilgiden fazlasını verdiğini söylemek mümkündür. Gerçek manada müzikle uğraşmış, şiir ve hat sanatıyla da ilgili olmuştur. Musiki ilmiyle ilgilenenlere büyük destek verdiği bilinmektedir. Hızır b. Abdullah'ın Edvarı' da bu dönemde yazılan müzikoloji alanındaki en önemli eserlerden biridir (Öztuna, 1987, s. 85).

Nâyî Osman Dede ve Ebced Notası

Galata Mevlevihanesi şeyhi, Mirâciye ve Mevlevi Ayinleri gibi uzun soluklu türleriyle bestecilikte önemli seviyelere ulaşmış ve neyzenlerin kutbu olarak anılan Nâyî Osman Dede (1652-1730) yaşadığı dönemin önemli teorisyeni ve aynı zamanda müzik koleksiyonuna sahip önemli bir müzik adamıdır. Nâyî Osman Dede'nin torunu, Abdalbaki Nasır Dede (1765-1821) ise Yenikapı Mevlevihanesi'nin şeyhliğini yapmış dedesi gibi teori kitapları yazmış, Türk müziğini en iyi şekilde ifade eden bir yazı sistemini ortaya atarak yeni bir nota sistemini icat etmişlerdir. Müziğin usta-çırak ilişkisiyle yürütüldüğü bu dönem içerisinde nota yazısının kullanılması dönemin müzikal yapısını, bestecilerini, makam ve usulleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlaması açısından önemli bir gelişmedir (Doğrusöz, 2016, s.227).

Nâyî Osman Dede'nin Ebced müzik yazısını oluşturduğu, bu sistemin içerisinde genellikle harfler ses yüksekliklerini (perde) temsil ederken, harflerin karşılığı olan sayılar ise nota sürelerini ifade etmektedir. Bu yazım sistemine değişik kültürlerde rastlamakla birlikte “Araplar, İranlılar, Türkler musikiyi geleneksel olarak harf ve sayı sistemiyle yazmışlardır” (Popescu-Judet, 2000, s. 20). Genel olarak Ebced sistemi olarak bilinen bu sistem, ortaya çıkışından sonraki dönemi fazlasıyla etkilemiş Orta Asya-Arap hem de Türk kültürüne ait eserlerin kayıt altına alınması açısından önem arz etmektedir. En uzun süreli varlığı sürdüren nota sistemi olma özelliğine sahiptir diyebiliriz. Fârâbi, Urmevi ve Merâgi gibi isimlerinde içerisinde yer aldığı Ebced notasından yola çıkarak kısmi farklılıklarla nota yazım sistemleri ortaya koymuşlardır (Tura, 2001, s. 11).

Abdalbâki Nâsır Dede

Abdalbâki Nâsır Dede 1765 senesinde Yenikapı Dergâhı civarında bir evde dünyaya gelmiştir. Babası Yenikapı Mevlevihanesin Şeyhi, Kütahyalı Ebubekir Dede'dir. Halvetiye silsilesine mensup bir ailenin mensubudur (Aksu, 1988, s. 7). Abdalbâki Nâsır Dede'nin Yenikapı Mevlevihanesi'nde şeyh olan kendisinde büyük iki erkek kardeşi daha vardır (Aksu, 1988, s. 9). Arapça ve Farsça bilen Nasır Dede ders aldığı hocalar tarafından yetiştirilmiş, dini ilimler, tasavvuf, edebiyat, musiki gibi alanlarda geniş bir bilgi birikimine sahip olmuştur (Aksu, 1988, s. 20).

Bütün hayatı Yenikapı Mevlevihanesi'nde geçen Nasır Dede, Ali Nutki Dede'nin şeyhliği zamanında ilk görev olarak neyzen başılık yapmıştır. Bu dönemde Hammamizade İsmail Dede'ye ney öğrencisi olarak Nasır Dede'den dersler almıştır (Aksu, 1988, s. 20-23).

Abdulgâki Nâsır Dede Mevleviliğinin yanında, bulunduğu dönem içerisinde önde gelen müzisyenlerden biriydi. Dini musiki alanında yaptığı “Acem-Buselik” ve “İsfahan” mevlevi ayinlerini bestelemiştir. Ancak eski kaynaklarda bilgisine ulaştığımız mevlevi ayinlerinde icra edildiği söylenen İsfahan Ayininin kaybolduğu bilinmektedir (Ergun, 1942, s. 127).

Abdulgâki Nâsır Dede bütün klasik musiki otoritelerinin mükemmel olarak tanımladığı “ebced notası”nı icad etmiştir. Cevâhirü’z-zevâhır adlı eserde “ebced notası” için “eğer bu notaların eksiklikleri tamamlanarak kullanımı devam edilseydi, şimdi elimizde mükemmel ve milli bir nota olurdu” (Ali & Siret, 1310, s. 96) diye ifade edilmektedir.

Abdulgâki Nâsır Dede'nin icad ettiği bu notaya, Ahmet Ağa'nın Sûz-i Dilârâ peşrevini örnek gösterebiliriz. Kendisinin musiki nazariyatı içeriğiyle kaleme aldığı “Tatkik u Tahkik” isimli eseri III. Selim emriyle beş usul ve makamlardan bahsedilen kitap olarak yazılmıştır. Zamanından önceki dönemleri de kapsayan musiki pratiği ile ilgili bilgiler içeren yaşadığı dönem ve öncesi hakkında önemli bilgiler içeren bir kitaptır (Öztuna, 1970, s. 5).

Ali Ufki Bey

Polonya asıllı olan Ali Ufki'nin asıl ismi Albert Bobowski'dir. 1610 yılında Lwow şehrinde dünyaya gelmiştir. 17. yüzyıl kültürüne dair önemli eserler kaleme alan Bobowski Osmanlı sarayına gelmesiyle Ali Ufki ismini alır. Geçmişi hakkında yeterli bilgiye sahip olunmasa da İstanbul'a geldiğinde bildiği diller ve kültür seviyesine bakıldığında iyi bir eğitim aldığı görülmektedir. IV. Murad zamanında Lehistan içlerine kadar ilerleyen Kırım Tatarları tarafından esir edilerek Osmanlıya getirildiği kabul edilir. Sarayda Enderun'a giren Ali Ufki Türk müziğini ve santur çalmayı öğrenerek “Santuri Ali Bey” olarak anılmaya başlamıştır. Yetenekli ve hızlı kavrayan yapısıyla Enderun meşkhanesine *erbaş*ı olarak tayin edilir. Bu durumu Saray-ı Enderun kitabında şu şekilde anlatır:

“Musiki hep ezbere öğrenilir; yazılabilmesiye neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar, hemen notaya alırdım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk üstadı da beni takdir ederdi. Bunun üzerine Erbaşı, yani içoğlanları korosunun başına tayin edildim. Bunlar öğrendikleri saz ve söz eserlerini sık sık unuturlar, hafızalarını tazelemem için bana başvururlar ve müteşekkire kalırlardı” (Behar, 2008, s. 17-18).

Enderun’da ondokuz yıla yakın eğitim alan Ali Ufki Bey Doğu ve Batı dillerini iyi derecede bilmekle birlikte Osmanlı Türk müziğini öğrenmiş bu alanda kendini iyi yetiştirmiş. Osmanlı sarayı ve savaş meydanlarında tercümanlık yapmıştır. Düşünce ve sanat alanında yetişmiş dönemin önemli kişilerindendir. Yazdığı eserlerde Osmanlı padişahları, saray hayatı Türk kültürü gelenekleri ve Türk dili içerikli kitaplar kaleme almıştır (Sözer, 1986, s. 27). Ali Ufki Beyin Türkçeyi sonradan öğrenmesine rağmen aşık tarzında yazdığı şiirlerde yakaladığı düzey onun bu alanda yeteneğini gözler önüne sürer. Sarayda bulunduğu zaman içerisinde sazendelik yapmış bu alanda yazdığı *Mecmua-i Sâz ü Söz* eserinin kapak kısmında kendisini santuri olarak tanıtmıştır. Kendisine ait birçok beste ve güftesini bu kitapta toplayarak 17. yüzyıl müzik anlayışının geleceğe aktarılması adına önemli bir çalışma yapmıştır. Osmanlı’da pek yaygın olmayan Batı nota yazısını kullanarak yazdığı bu eserle tarihe not düşmüştür (Behar, Musikiden Müziğe, 2008, s. 19-25).

İstanbul’a gelmeden öncede müzikle ilgilendiği anlaşılan yazarın Osmanlı Türk müziğine en önemli katkısı batı notasıyla dönemin var olan eserlerini notaya almasıdır. Bu eserler üç adet el yazması kitabıdır. İlki; ikincisi “*Mecmua-yı Saz u Söz’ün Müsveddeleri*” olarak bilinen eser; üçüncüsü de *Mezmurlar* yazmalarıdır. Osmanlı döneminin 16. ve 17. Yüzyıl müzik anlayışına ışık tutan en kapsamlı eserin Ali Ufki Bey’in *Mecmuâ-yı Saz u Söz* eseri olduğu görülmektedir. Dönemin müzik kültürü hakkında önemli bilgiler sunan bu eser içerik bakımından 500 den fazla saz ve söz eserinin notalarından oluşmaktadır. Geleneksel Osmanlı müziğinde ilk nota koleksiyonu kitabı olma özelliğini taşıyan *Mecmua*, içerisinde 200’ü aşkın peşrev ve saz semaisi, 60 kadar murabba beste, 35 kadar nakış ve semai, 120 civarında türkû, varsağı ve dini eserleri barındıran önemli nitelikli bir eserdir. Kitap yazımında batı nota yazım sistemi

kullanılarak Osmanlı yazı sistemine göre (sağdan sola) tasarlanmış ilk nota kitabı olma özelliğine sahiptir. İçerisinde peşrev, saz semaileri, türküler ve dini eserlerinde yer aldığı bu mecmua Osmanlı Türk müziği açısından hayati bir öneme sahip belge niteliğindedir. Dönemin müzik adamları tarafından yeterince ilgi görmeyen bu çalışma Osmanlı topraklarından çıkarılmış tek nüsha halinde Londra ‘da British Museum kütüphanesinde yer almaktadır (Baher, 2008, s. 46-47).

Ali Ufki Bey’in kaleme aldığı *Mecmua-i Saz u Söz* kitabıyla ilgili olarak Öztuna (1970) bilgileri aktarmıştır; “Eserler, makam sırasına göre yazılmıştır. İlk makam Hüseyinî’ dir. Bazı nota ve güfteler, asıl metin dışında, sayfa kenarlarında verilmiştir. Güftelerin tamamı (bütün kıtaları) yazılmıştır. Bu eserin Türkiye’de iki mikrofilmli vardır. Biri Sadeddin Arel’e aitti, ölümünden sonra çalınmış, Türkiyat Enstitüsü’ne intikal eden kütüphanesinden çıkmamıştır. Diğer mikrofilm, Haydar Sanal’a aittir” (s. 35).

Ali Ufki Bey’in kaleme aldığı *Saray-ı Enderun* kitabı kuşkusuz en ilgi çeken kitaplarından biri olmuştur. Daha hayattayken Avrupa’da yayınlanmış ve büyük ilgi görmüştür. Bu eser içeriği bakımından 17. yüzyıl saray hayatını, Enderun’daki eğitim öğretim yapılanmasını anlatan tarihi nitelikte belge sayılabilecek bir eserdir. Sarayda yaşadığı uzun yıllar neticesinde gözlemlediği durumlara yer vermiş Topkapı Sarayı’nın krokisini de kitabın son bölümüne eklemiştir. Detaylı bir şekilde sarayın içerisinde anlatıldığı bu kroki Topkapı Sarayının her bir odasının ne sebeple kullanıldığı hakkında detaylı bilgiler taşıyan tarihi bir vesika niteliğinde önemlidir. Bu kitabın dördü yazma olmak üzere altı versiyonu olduğu da bilinmektedir (Behar, Musikiden Müziğe, 2008, s. 48).

Osmanlı dönemi önemli şahsiyetlerinden olan Ali Ufki Bey’in şüphesiz müzik alanına katkıları çok büyüktür. Bulunduğu dönem içerisinde müzikte yazının kullanılmayışı onun bu alanda yazdığı eserlerinin önemini fazlasıyla arttırmıştır. Birçok türde müzik eserinin, makamların kitabında toplanması bu döneme ışık tutulması açısından büyük öneme sahiptir. Batı nota yazımıyla döneminde pek yaygın olmayan bir şekilde eserini yazması; müziğin aktarım şekline yenilik getirmiş ve ileride bu alanda yapılacak çalışmalara ilham kaynağı olmasını sağlamıştır.

Dimitrie Cantemir

Dimitrie Cantemir'in doğum ve ölüm kaynaklarda kesin olarak görünmese de 1673-1723 olarak kabul edilir. Babası Boğdan Hükümdarı olan Cantemir ağabeyinin taht isteği sebebiyle İstanbul'a gönderildi. Uzun süre tahtın varisi olarak İstanbul'da yaşamıştır. Babasının ölümüyle kısa bir süre tahta geçmiş olsa da Türkler tarafından tahttan azledilmiştir. Türkler ona Boğdan Prensi *Kantemiroğlu* unvanını vermiştir Yunan kültürü ve dili üzerine aldığı eğitimler yanında tarih, güzel sanatlar, müzik gibi birçok alanda kendini geliştirmiştir. (Popescu-Judetz, 2000, s. 14).

İstanbul'a geldiğinde 14 yaşındaydı. II. Ahmed (1691-1695) Osmanlı tahtına geçince Kantemiroğlunu saraya aldirtmiştir. Türkçeyi iyi derece konuşup Enderun'da Doğu dillerini Arapça, Farsça, Romence, Latince, Rusça gibi birçok dili öğrenmiştir. Pek çok dil bilmenin yanında Edirneli Ahmet Çelebi'den Türk musikisi dersleri alıp birlikte tambur çalmaya başlamıştır. III. Ahmed tarafından ayrı bir önem gören Cantemir eğitime şehzadelerle Enderun'da birlikte devam etmiştir (Öztuna, 1970, s. 322-323). Müzik alanında yaptığı en önemli çalışma olarak *Ecbed* nota sistemini geliştirmesini gösterebiliriz. Aksoy (1996, s. 31) Kantemiroğlunun yaptığı çalışmalar için şunu söyler; "17. yüzyıl sonunda Kantemiroğlu (Prens Dimitrie Cantemir) ile Nayi Osman Dede (yak. 1652-1730) harf notasını yeniden canlandırdılar. Kantemiroğlu, Nayi Osman Dedenin kullandığı harf notasıyla nerdeyse tıpatıp aynı olan yeni bir harf notası icat etti bilgisini vermektedir."

Bu nota sistemiyle yazdığı *Kitabu'İlmi'l- Mûsikî'alâvechi'l- Hurûfat (Mûsikiyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı)* isimli Kantemir Edvar'ı on bölümden oluşan kaynak olarak günümüze kadar gelmiştir. II. Ahmed'e 20 yaşlarında yazıp sunduğu kitapta Osmanlı Türkçesini çok güzel kullanmıştır. İki kısımdan oluşan Edvar'da Türk müziği makamlarından perdelerden detaylıca bahseder. 18. yüzyılda yazılmış en önemli kaynak olarak gösterilebilir. İçeriğinde kendisinin bestelediği eserler haricinde ayrıca 315 peşrev, 40 saz semaisi ve müzik ilmi olarak bahsettiği makamlar, perdeler, makam analizi gibi bölümler bulunmaktadır. Ecbed notasıyla yazılan eserler musiki anlayışı hakkında bilgileri göz önüne sürmektedir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan Edvar günümüze kadar ulaşmıştır (Öztuna, 1970, s. 322-323).

yaygın olmadığı halde Ali Ufki Bey ve Dimitri Cantemir'in yazdıkları eserlerle; Osmanlı Türk müziğine önemli bir tarihi kanıt oluşturduğu ve musiki alanında geleneksellikten belki de batılı anlamda nota yazımıyla ilk modernizasyon çalışması olma özelliğini taşıyan eserlerin ortaya çıkışına sebep oldukları düşünülebilir.

Hamparsum Notası

Türk İslam yazmaları incelendiğinde görülmekte ki Türk musikisinde kullanılmak üzere birçok nota yazısı icat edilip kullanılmıştır. Bunlardan yaygın olarak kullanılanlardan biri de Hamparsum notası olmuştur. Klasik Türk musikisinde notaları kayıt altına alabilmek için bu nota yazısı geliştirilmiştir. 17. Yüzyıldan bu yana bu alanda musiki yazısı geliştirme süreci devam etmiş Nayi Osman Dede, Kantemiroğlu, Nasır Abdalbaki Dede çeşitli nota yazıları geliştirmiştir. Hamparsun yazısı Rahip Minas Pijışkayn'dan (1777-1861) edinilen bilgilere göre dört kişinin ortak çalışmasıdır. “Baba Hampartzum, Rahip Pijışkayan, Andon Amira Düzyan, Hagop Çelebi Düzyan” (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 90-92).

Nasır Abdalbaki Dede'nin oluşturduğu harf yazısından sonra Hamparsum yazısı kullanımı oldukça fazla olmuştur. Batı notasının yaygınlaşmasına kadar bu sistemin kullanılması arşivlerde örneklerine fazlaca rastlamamıza sebep olmuştur. Yapılan araştırmalar sonucu İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bu eserlere örnek çalışmalar, defter kayıtları yer almaktadır.

Hamparsum Limonciyan'ın tekkeleri ziyareti sonucu, Dede Efendi ile karşılaşması, nota yazısının Dede Efendi tarafından eserlerin öğretiminde kolaylaştırıcı bir unsur olduğunun tespiti üzerine Türk musikisinde de kullanımını başlatmıştır. 19. yüzyılın son otuz yılında “notacı” Ermenilerden bu sistemi öğrenen Müslüman müzisyenlerin sayısının oldukça arttığı söylenebilir. Saray'da 1908 yılına kadar açık olan Enderun'da müzik eğitiminde Hampartzum notasını öğrenmişlerdir (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 101).

Hamparsum nota yazısının bütün müzik yazılarında olduğu belli başlı özellikleri vardır. Türk müziği nota sistemlerinden en büyük farkı soldan sağa yazılmasıdır. Hamparsum notasında perdeler Khaz yazısından alınan yedi temel işaret ile belirtilmektedir ve bir sonraki sekizliyi ifade etmek için perdelerde küçük değişiklikler yapılmaktadır. Seslerin

kalınlaştığını ifade eden herhangi bir işareti bulunmayan Hamparsum notası, seslerin tizleştiğini (~) işaretiyle gösterir. Makam, usul, bestekâra ait bilgiler eserin başında belirtilir. Usul öbekler halinde yazılır. Müziğin anlatımında kullanılan ölçü işareti, bitiş işareti ve tekrar işareti, dolap işareti gibi unsurlar özgün işaretlerle gösterilir (Atalay, 1985, s.921)

3.2.3. Tanzimat Dönemine Genel Bakış

Tanzimat Osmanlı Devleti'nin tarihinde yaşadığı önemli yeniliklerin başını çektiği toplumun sosyal ve siyasi alanda birçok yeniliğe şahit olduğu dönemin adıdır. 3 Kasım 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle başlayıp 1876'da 1. Meşrutiyetin ilanı ile son bulan dönemdir. Etkilerinin Cumhuriyetin ilanına kadar sürdüğünü söylemek mümkündür.

Osmanlı devletinde zihniyet olarak değişimlerin yaşanması Batı'ya karşı yenilgiler söz konusu olunca ortaya çıkmıştır. Akşin'e göre (2001), Batılı devletlerin yeni kıtalar keşfiyle altın madeninin bulunup işlenmesi Osmanlı parasının değer kaybına sebebiyet vermiş ekonomik olarak Osmanlı'nın sıkıntıya gireceği sürecin başlangıcı tezahür etmiştir. Yeni yolların keşfiyle İpek yolunun değer kaybetmesi, Osmanlı'nın içerisinde birçok ulusun barınması devletin otorite boşluğunun oluşmasına sebep olmuştur. Teknolojik alanda bulunan yenilikler, tüfeğin gelişip üretiminin seri hale gelmesi ve ulaşılmasının kolay olması, fetihlerin azalması gibi sorunlar devletin içerisinde problem olarak görünmeye başlanmış ve çözüm yolları oluşturulmak istenmiştir. Bu ve benzeri durumların Osmanlı devletine Tanzimat'ı getirdiği kabul görmüş bir durumdur (Akşin, 2001, s. 55).

Tanzimat Fermanı getirmiş olduğu birçok yenilikle birlikte devletin yönetim şeklini de değiştirecek önemli bir siyasal olaydır. Toplumun bütün katmanlarına etkileyecek birçok fikir ve yenilik karşımıza çıkmaktadır. 1839-1856 yılları arasındaki bu dönem Osmanlı devletinin birçok alanda yeniliklerle tanışmasına sebep olmuştur (Fındıkoğlu, 1958, s. 214). Osmanlı devletinin toplumsal ve kültürel açıdan yaşadığı en önemli dönüm noktası Tanzimat'tır diyebiliriz. Devletin bu döneme kadar gerileme sebebi olarak ordunun zayıflaması içte ve dışta oluşan siyasi sorunları gösterebiliriz. Askeri alan başta olmak üzere yapılmaya çalışılan reform hareketleri toplumun her kademesine

yayılmak istenilecek, Cumhuriyet'e gelene kadar bu süreç devam edilecektir. Batıdan geri kalış anlamında siyasi ve idari yeniliklere de girilmiş devletin tekrar ayağı kaldırılması için birçok yeniliğin gelmesi çalışmaları yapılmıştır (Ergün, 1996, s. 27-28).

18. yüzyıl Osmanlı bürokrasisinin en önemli gündemi olarak Batı'nın askeri alandaki gücünü yakalayıp bunu devletin içine doğru yaymak fikri olmuştur. Bu alanda Batı ilk olarak askeri alanda örnek alınmış, I. Mahmut (1730-1754) I. Abdulhamit (1774-1789) ve III. Selim (1789-1807) zamanlarında yapılmak istenen yeniliklere geleneksel Osmanlı yapısı, toplumun yeni yapıya vermiş olduğu tepkiler neticesinde uygulamaya geçilmesi sekteye uğramıştır. Batı ile ilgili bilgilerin hariciye nazırlıkları tarafından takip edilip aktarılması sonucunda gelişmelerden haberdar olunmuş yenilik anlayışını toplumun kademelerine yayıp kabul görmesi için Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. III. Selim dönemi askeri açıdan ciddi ıslahatların hayata geçirilmesi önemlidir. Bu yeni ıslahatlarla mevcut olan askeri ocaklar tekrar düzenlenmiş Avrupa usulünde "Nizamı Cedid" ocağı kurulmuş, tophane, tersane gibi devlet müessesleri düzenlenmiştir (Eldem, 1999, s. 197).

Tanzimat dönemi siyasi ilişkilere bakacak olursak bu alanda yenilikler III. Selim döneminde başlamıştır diyebiliriz. Siyasi ve diplomatik alanda Avrupa devletleriyle temas kurulmuş ilişkiler yumuşatılmış, daimi elçilikler kurulmuştur. Yönetici kadrolarda lüks yaşama isteğinin arttığı, halka yeni vergiler getirildiği ve yolsuzlukların devlet içerisinde yayıldığı bu dönemde yapılan birçok ıslahat hareketinde "insan unsuru" göz ardı edilmesi başarılı olmasına engel olmuştur. Osmanlı devletinin yenilik hareketlerinde aradığı devletin siyasi olarak yaşatılması ve düzenin korunup devamını sağlamaktı (Yetkin, 1996, s. 221-224).

18. yüzyıl Lale Devriyle başlayan ıslahatlar II. Mahmut döneminde de devam etmiştir. Bu dönemdeki genel fikrin İslami zihniyetle Batı düşüncesini sentezleyip ıslahatları bu şekilde uygulamak olduğunu görebiliriz. Askeri, eğitim, devlet teşkilatı gibi alanlarda ıslahatlar uygulanmış, Batı tarzı bir teşkilatlanma kurulmak istenmiştir. Devlet ve toplumun ilişkilerinde yapılan düzeltmelerle birlikte; askeri, eğitim, vergilendirme, etnik ve dinsel ayrımlar gibi konularda yeniliğe gidilmiştir Osmanlı modernleşmesinin temelini bu dönem oluşturmuştur (Berkes, 2001, s. 221).

Osmanlı siyasi hayatına bakınca en köklü reformun Kanun-i Esasi ve Meşrutiyetin ilan edilmesi diyebilir. Yüzyıllar süren yönetim şekli değişmeye başlamış geleceğin de temelini oluşturacak Meşrutiyet Osmanlı'nın parlamenter düzene geçmesi açısından çok önemli bir hadise olarak karşımıza çıkacaktır. Padişahın yetki ve gücü meclisle paylaşılmıştır.

Tanzimat'la birlikte değişimin en çok hissedildiği bir alanda toplum ve kültür olmuştur. Giyim kuşamdan, yemek ve eğlence kültürüne kadar birçok alanda yenilikler toplumun içerisinde yaygın hale gelmeye başlamıştır. Bu alanda Batı'ya benzemek adına I. Meşrutiyet sonrası ilk olarak toplumun kıyafet değişikliğini görebiliriz.

Birçok alanda yeniliğe gidilen Osmanlı toplumunda Türk kadınının çağdaş olması kılık kıyafet ve kamusal alanda yer alabilmesi önemsenmiştir. Meşrutiyet sonrası Batı romanlarından etkilenecek yazılan kitaplar, çıkarılan dergiler toplumdaki bu değişime hız kazandırmıştır. Müzik icrasında eski sazların arasına piyano girmiş Osmanlı sarayında Abdülmecit döneminde bu model oldukça yaygınlaşmıştır. Birçok şehzade ve sultan piyano ve mandolin çalmış Abdülhamit döneminde haremde bir orkestra kurulmuştur (Uluçay, 2007, s. 305).

3.2.3.1. Tanzimat ve Müzikte Yenilik Hareketleri

Osmanlı devletinin XVII. yüzyılına baktığımızda siyasi, idari ve kültürel tarihi açısından yoğun bir bocalama dönemine girdiğini görebiliriz. 1600-1700 yılları devletin yönetimine 11 padişah gelmiş bu süreçte geleceğe de etki edecek uzun bir dönemin habercisi olmuştur. Bu dönemde yaşanan siyasi birçok mesele geleceğin en büyük sorunları olma yolunda başlangıç kabul edilebilir. Devletin iç teşkilatında oluşan bozulmalar, padişahların süreci doğru yönetemeyişleri, devlet kadrolarının ilim ve liyakat sahiplerince yönetilememesi ve savaş alanında uzun süren mücadeleler devletin güç kaybına sebep olmuştur. Bu gidişat üzere olan devlet yenilik “Batılılaşma (Avrupalılaşma), modernleşme” gibi terimlerle ilk kez karşılaşacak kültürel ve toplumsal açıdan savaşımlara dönüşecektir. Bu gelişmeler toplumun alt yapısını derinden etkileyip yeni bir anlayışın doğmasına sebep olacaktır (Ayangil, 2014, s. 468). Osmanlı devletinin modernizm ve yenilik tanımıyla ilk kez bu dönemde çeşitli alanlarda

uygulanmak üzere karşılaştığı Cumhuriyet dönemine kadar en fazla konuşulacak ve uygulamaya koyulması istenecek durumun bu fikirler olduğu görülecektir.

Bu fikir ve akımlardan toplum, kültür ve musikinin etkilenmemesi mümkün görünmemektedir. Bu dönem zarfında Osmanlı devletinin başına geçen padişahların musikiden hoşlanmayan, dini sebeplerden hoş görmeyen bir anlayışta oldukları görülmektedir. Bu alana öncülük eden III. Osman (1754-1757) tahta bulunduğu zaman içerisinde Enderun'da yetişmiş ve yetişmekte olan müzisyenleri saraydan çıkarmış, uzun zamandır musiki alanında eğitimini sürdüren Enderun Meşkhanesini süresiz olarak faaliyetlerini durdurmuştur. Bu dönem sonrasında tahta çıkan III. Mustafa'nın (1757-1774) tahtta bulunduğu sürece aynı politikaları devam ettirmiş on yedi yıllık saltanatında sarayda müzik öğretim ve icra üzerine bir faaliyet olduğu söylenemez (Behar, 2014, s. 50).

Türk Musikisi bu gelişmeler içerisinde önemli yeniliklere gitme ihtiyacı da duymuştur. Askeri, siyasi birçok alanda etkisini görebildiğimiz bu yenilikler duraksama dönemine giren Osmanlı devletinin yeni bir politika benimsemesine sebep olmuştur. Bu yeni politikanın daha önce karşımıza pek çıkmayan yeni bir söylemi “her şeye nizam verme” olarak devrin belgelerinde karşımıza çıktığını görebiliriz. Bu yeni fikir hareketi devletin birçok kademesinde yer bulduğu gibi musiki alanına da tesir etmeye başlamıştır (Findley, 2001, s. 34).

Erken Cumhuriyet döneminin eleştirilmesinin bir sebebi olarak Batı müziğine devletin verdiği değerdir. Bu musikinin izlerini ilk olarak operalarda görmek mümkündür. Operaların saray tarafından ilgi görmesi bu süreci daha da hızlandırmış musiki alanında değişim ve dönüşüm bu durumdan etkilenmiştir. İlk opera eserini Köprülü Fazıl Paşanın Şehzade Mustafa'nın sünnet töreni için gösteri yapılmıştır. İlginin daha da arttığı operayı III. Selim Topkapı Saray'ında izlemiştir (Aksoy, 1985, s. 1214). III. Selim'in musikiye olan ilgisi bu durumu görmesini sağlamış nota, makam ve nazari anlamda çalışmalar yaptırmıştır. Bu dönemde Türk musikisine önem verilmiş Sadullah Ağa, Mehmet Ağa gibi bestekârlar eserler vermiştir. Hamparsun'a ve Şeyh Abdalbaki kurulmu Nasır Dede'ya iki ayrı sistemde nota sistemi icat ettirmiş birçok eseri notaya almışlardır (Öztuna, 1970, s. 80).

Uzunca bir süre Osmanlı sarayında değerini yitiren musiki, III. Selim'in tahta çıkmasıyla tekrar eski itibarlı günlere kavuşmuştur. Ney ve tambur çalan padişah III. Selim, Suzudilara, Şevk-i dil, Acembuselik gibi birçok makam bulmuş, bu makamlarda Mevlevi ayini, peşrev, saz semaileri gibi eserler bestelemiştir (Budak, 2000, s. 81). Karma (mürekkep) makamlarla ilgilenmiş 14 makamı düzenlemesini sağlamıştır. Müziğe hayatında fazlaca yer veren padişah birçok eser ve makam terkip edilmesine vesile olmuş musikinin değer görmesini sağlamıştır. (Armağan, 2011, s. 173).

Padişahlığı döneminde III. Selim, musikişinasları koruyup kollayan bir siyaset gütmüştür. Bu tavrıyla Türk müziğinin parlamasına sebep olmuş, ünlü bestekâr Hamamizade İsmail Dede Efendi'yi saraya alması ve ayrıca özel danışmanı olarak tayin etmesi bu alana verdiği değerın göstergesi olarak görülebilir. Halk müziğimizin açısından bu dönem içerisinde İstanbul'da Semai kahvelerinin açılmasıyla halk ozanları buraya büyük ilgi göstermiş “Âşıklar Kethüdalığı” nı kurarak halk edebiyatı ve şiirine katkı sağlanmasına sebep olmuştur. III. Selim'in günümüze kadar 62 tane bestesi ulaşmış, Suzudilara ve Mevlevi ayinleriyle öne çıkan besteleri olmuştur (Armağan, 2011, s. 172-181).

Bir sonraki dönem olarak II. Mahmut (1808-1839) dönemine baktığımızda askeri yenilikler açısından önemli bir zaman olduğunu görebiliriz. Yeniçerilerin lağvedilmesi çağdaş askeri birliklerin orduda yerini almasını sağlamak için II. Mahmut çalışmalar yürütmüştür. Yeniçeri ocağının kapanması askeri müzik alanında faaliyet gösteren Mehterhanenin de kapanmasına sebep olmuştur. Kapanan Mehterhanenin yerine batı örneğiyle kurulmuş Muzıkay-ı Hümayun 1828' de *bando kimliğiyle* kurulmuştur. Kurulan bandonun başına önce Fransız Manguel ve sonrasında İtalyan Guiseppe Donizetti şef olarak getirilmiş saraydaki müzik çalışmalarının yapıldığı kurum haline gelmiştir.

Toplumsal yapı kültür ve yaşayış biçimi olarak Osmanlı'nın son dönemlerine bakıldığında “geleneksel” ve “modern” olmak üzere ikiye ayrılabiliriz. Kanuni sonrasında, III. Selim'e kadar gelen padişahların yapmak istedikleri reformlar “geleneksel” olarak düşünülürken, II. Mahmut ve sonrasındaki Tanzimat ve Meşrutiyet ilanlarıyla birlikte Cumhuriyet'e kadar sürecek süreçte “modern” olarak görülebilir (Shaw, 2006). Osmanlı devleti 19. yüzyılla birlikte siyasi ve toplumsal hayatında

modernleşmeye gitmeye başlamıştır. Bu durum toplumun kültürünü etkilerken müziği de etkisi altına almaya başlamıştır. 1650 yılından bu yıllara kadar Osmanlı musikisinde Batı nota yazısı çok nadir kullanılmıştır. Bu dönem içerisinde nota yazımı yaygınlaşmaya başlamış Türk musikisi eserleri Batı notasıyla yazılıp basılmaya başlanmıştır. Hacı Emin Efendi'nin 1876 yılında yazdığı notalar kitap haline getirip yayınlanmıştır. Batı müziği armonizasyonu bu dönemde öne çıkmış birçok eser armonize edilip yayınlanmıştır (Aksoy, 1996, s. 53).

Osmanlıda bu dönem için müzikteki anlayışa baktığımızda “gelenekçi reform” anlayışı bu durumu “yeni makam”lar bulunması “yeni tertip”ler yapılması; “yeni usul”ler bulunması olarak anlayıp bu alanda çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Bu alanda Abdalbaki Nasır Dede ve Hamparsum yeni nota yazım teknikleri üzerine çalışıp çeşitli beste ve eserleri notaya almayı başarmışlardır. Türk müziğinin 12 makam esasına dayandığı bu çalışmalar neticesinde eklenen makamlarla 14 sayısına ulaşılmıştır. III. Selim'in makamı olarak bilinen Suz-i Dilara makamıda bu ana makamların arasına eklenmiştir (Öztürk, 2006, s. 6).

Osmanlı müziğinin Avrupa'yla tanışıp bir sisteme bağlanması Tanzimat (1826) ile başlayıp II. Mahmut'un Mehterhaneyi kapatıp yerine Mızka-i Humayun'u kurmasıyla başlamıştır. Batı müziğinin bu sayede orduya girmiş olmasıyla sarayda yapılan törenler vesilesiyle Osmanlı kültür yaşamında varlığı tescillenmiştir. Başta Mızıkay-ı Hümayun'un başına Fransız Monsieur Mangule getirilmiş yeteri kadar verim alınmadığı fikriyle dönemin ünlü müzik adamı İtalyan Giuseppe Donizetti (1788-1856) göreve getirilmiştir. Bandonun kurulmasında ana düşüncenin Batılı orduların bandosuna uygunluk olsa da Donizetti'nin bu alandaki yaptığı çalışmalar sistemin oturmasına sebep olmuş padişah için bestelediği “Mahmudiye” marşı ile yeri daha da sağlamlaştırmıştır. Batı'ya benzeme anlayışı orduda müzikal açıdan yakalanmış Mızıkay-ı Hümayun gelen birçok padişah için yeni marşlarla sisteme ayak uydurmuştur. Bu marşların birlikte söylenmesi halkta da birlik beraberlik duyguları uyandırmış ulus-devletin gerçekleşmesi adına önemli rol oynamıştır (Durgun, 2010, s. 75).



Şekil 2: Mızıkay-ı Hümayun Tören Hazırlığı (Durgun, 2010, s. 76)

Osmanlı müziğinin en önemli icra noktalarından biri saraydır. Bununla birlikte müzik sadece saray ve etrafında ilgi görmemiş halkın bütün kesimine yayılan etkisini görmek mümkündür. Pepescu-Judet'ın Osmanlı toplumu tespitlerinde görülüyor ki, “musiki Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aşan, önemli bir eğlenceydi. Ayrıca zaferleri, bayramları ve şenlikli günleri kutlamak, cemaati eğlendirmek için düzenlenen halk şenliklerinin bir parçası olduğu gibi, hazırlıksız sokak gösterilerinde kendiliğinden ortaya çıkan bir gerçeklikti.” (Popescu-Judet, 2000, s. 21).

Osmanlı musiki hayatında her kesimden toplumlar musikiyle alakadar olmuşlardır. Mevlevilik, Bektaşilik gibi dini kesimlerin müzikle alakadar olmaları toplumda musikin yayılması için önemlidir. Bazı dönemlerde kısıtlamalar yaşansa da toplumun genelinde padişahlara kadar ilgi gören bir sanat olmuştur. Dini ve dindışı müziğin birbiriyle fazlaca kaynaşmış olması ayrı bir zenginlik olarak görülebilir. Bestecilerin Mevlevi ayinleri bestelerken aynı zamanda padişaha besteler yapmış eğlence musikisi olarak köçekçeler bestelemişlerdir (Öztürk, 2003, s. 1).

Osmanlı dönemi müzik kültürünün aktarımı çeşitli müzik gruplarının toplandıkları mekânlarda ve müziğe ilgi duyan kişilerin bu mekânlardaki sürece dâhil olmasıyla gerçekleşiyordu. Mehter müziğinin gelişiminde Yeniçeri ocaklarının etkisi görüldüğü gibi dini musiki de tekke ve Mevlevihanelerde verilen eğitimlerle yaygınlik kazanıyordu. Halk müziğinin ise gezgin âşıklarca Âşık kahvelerinde toplumun yaşamına

yansıyan acı, keder, sevinç gibi duyguları işleyen konularla müzik Osmanlı toplumunun hep içinde olmuştur. Sarayda musikiye verilen önemle dönemin önde gelen bestecilerinin yaptığı nazari ve beste çalışmaları müzik kültürünü canlı tutmuştur (Yılmaz G. , 2004, s. 119).

Donizetti'nin başında bulunduğu Mızıkay-ı Hümayun bu dönemde birçok konser vererek toplumda kabul görmeye başlamıştır. Müzik okulu hüviyetini kazanan bu kurum oluşturduğu bandoda Türk sazlarını kullanmasıyla yerini daha da sağlamlaştırarak Türk müziğinde yeni arayışlar içerisine girilmiştir. Mızıkay-ı Hümayun fasıl heyeti Batı makamlarıyla benzerlik gösteren peşrev, saz semaisi, hafif şarkılar ve köçekçeleri armonize edip seslendirerek bunları repertuarına almıştır. Bu tarzda yapılan ilk çalışmalar acemice olsa da ilk örnekler olması anlamında önemlidir. Mızıkay-ı Hümayun' da eğitim alan kişiler kurulan bandolarda görevler almış içlerinden kendilerini iyi yetiştiren sanatçılar birikimlerini aktararak Cumhuriyet dönemine kadar etkilerini göstermişlerdir (Gedikli, 1999, s. 126).

Batı müziğinin resmi törenler, kamusal alanlar gibi birçok alana yayılması itibar görmesine sebep olmuş zamanla geleneksel müzik aşağı görülerek oryantalist bir söylem haline gelmiştir. Bu düşünceler “alaturka- alafranga” gibi tartışmalar getirdi. Geleneksel müziğin tek sesli ve az gelişmiş olduğu fikri toplumun içerisine sirayet etmeye çalışılmış kültür ve müzik konuları tartışılarak geleneksel müziğe karşı ön yargılar artmıştır. Bu dönemde müziğe dair yazı yazan yazarlarda buna katkı sunmakla birlikte yönlendirmelerde bulunmuşlardır. Charles Fonton'un “Doğu müziği Asya'nın ruhuna bağlı olarak cansız ve gevşektir.” düşüncesi toplumda oluşturulmak istenen algının bir örneği olabilir. Doğu müziğinin tek sesli olmasından kaynaklı monoton olarak kabul etmiş, dinleyicide çoklu duygu oluşturamaması tekdüze gidişini basit bularak insanda uyku duygusunu uyandırıp uyuşturduğu fikrini savunur (Fonton, 1987, s. 58).

Osmanlı müziğine karşı önyargılı düşüncelerin bir başkası ise kökeni konuludur. Geçmişten gelen Türk müzik kültürünün eleştirilmesini Toderini “Türk musikisi modern Farsçadır” diyerek polemikçi bir bakış açısıyla eleştiriye gitmiştir. (Toderini, 2012, s. 119). Bu fikirler gelecek dönemde Ziya Gökalp gibi birçok yazara sirayet edip geleneksel Türk müziğinin eleştirisine sebep olacaktır. Teksesli müziğin Doğu

toplumlarında çoksesli düşünmesine fırsat vermediği bu durumun toplumun yaşayışına etki ettiği düşüncesi eleştirilere konu olmuştur.

Osmanlı'da tiyatro ve operaların yayılması Tanzimat döneminde fazlasıyla artmıştır. Batı müziğinin Mızıkay-ı Hümayun'la resmi olarak kabul görmesi sadece sarayı değil aynı zamanda şehirlere de yansımıştır. İstanbul'da inşa edilen ilk tiyatro binası da bu dönemde faaliyete geçti. "Fransız Tiyatrosu" olarak kurulan bu tiyatro şehirde birçok operanın yabancı tiyatro eserlerinin çevrilerek oynamasını sağladı (Aksoy, 2003, s. 203). Batılaşmanın hareketlerinin Osmanlı toplumunda da tiyatro, opera gibi alanlara ilginin artmasına sebep olmuştur. İstanbul, İzmir, Bursa gibi şehirlerde daha sık temsillerin yapıldığı görülmekle birlikte halkında bu yeni tarzda oluşumlara merakı artarak devam etmiştir. Tanzimat sonrası İtalyan ve Fransız müzik grupları başta olmak üzere Osmanlı topraklarına gelip kendi kültürlerinde müzikler, tiyatrolar, operalar düzenlemişlerdir. Osmanlı sarayında dönemin ünlü sanatçılarından olan Liszt ve Vietemps'un Abdülmecit zamanında konserler verdiği bilinmektedir. Osmanlı topraklarına gelen bu müzisyenler burada yaşayarak dersler verip nota yazımları ve yayınlamaları yaparak nota yazımını daha da yerleşik bir hale getirmişlerdir (Kaygısız, 2000, s. 167).

İstanbul'da 1866'ya kadar sadece Beyoğlu çevresinde sergilenen operalar, 1867 itibarıyla İstanbul'un birçok noktasına yayıldı. 19. yüzyılın ikinci yarısı İstanbul'un Avrupa'nın sanat merkezi konumuna ulaşma yolunda olduğu toplumunda bu yeni oluşumlara ilgi duyduğu görülmektedir. Bu sebeple Avrupa'da gezgin müzisyenlerin, bestecilerin ve tiyatro ekiplerinin İstanbul'a uğramadan gezilerini sonlandırmadığı, bazı operaların Paris'te sahnelenmeden İstanbul'a geldiği bilinmektedir (Aksoy, 2003, s. 203). İstanbul'un birçok yerine yayılan opera ve operetler saraya da oynanıyordu. Donizetti, Aranda ve Düssek Paşaların sayesinde girişimde bulunulmuş İtalya'dan getirilen opera grupları sarayda gösterilerini gerçekleştirmiştir. Sarayda ilgi gören bu durum birçok yabancı sanatçının kalmasını sağlamış sarayda görevli olarak çalışmalarını devam ettirmişlerdir. Bu yıllarda sarayda görevli olan bu kişiler öğretmen, çalgıcı, şarkıcı gibi görevlerle de bulunarak sarayda operayı ikiye ayırmışlardır. Bunlardan birincisi Türk sanatçılarından oluşan opera topluluğu ikincisi ise yabancı sanatçılarından oluşan topluluktur (Kaygısız, 2000, s. 169).

Abdülhamit dönemine denk gelen bu ayrımda Hokkabazlık, Karagöz, Cambazlık gibi oyunları Türk oyuncular oynuyor, Batıdan çevrilen oyunlar ise yabancılar tarafından oynanıyordu. Yabancı sanatçılardan en fazla ilgi gören iki usta Dikran Çuhacıyan ve Güllü Agop Naum olmuştur. Bu iki ismin Osmanlı opera tiyatrosuna katkıları oldukça fazladır. Çuhacıyan eğitim için gittiği İtalya'dan döndüğünde sarayda yeterince ilgi görmemiş Sultan Abdulmecit ölmüş yerine tahta geçen Abdulaziz ise geleneksel divan müziğine ilgi göstermiştir (Kaygısız, 2000, s. 169-171).

Abdulaziz 1861'de tahta geçtiğinde Tanzimat yeniliklerini aynı şekilde devam ettirmiştir. Avrupa'ya yaptığı gezi seyahatiyle bir ilke imza atmıştır. Gezide Avrupa kültürünü daha yakından gözlemleyen Abdulaziz Batı müziğine bu döneme kadar karşı olmuştur. Türk müziğine duyduğu ilgi bu dönemde Batı müziğinin gelişimini yavaşlatmıştır. Piyano, lavta ve ney çalan padişah Türk müziğini öne çıkarmaya çalışmıştır (Karamahmutoğlu, 2014, s. 556). Zamanla Sultan Abdulaziz'in fikirleri daha da değişmiş Batı müziği için "kuru gürültü" nitelemesini yaptığı söylenir. Türk müziğini iyi derecede bilip hicaz sirto, şevkefzayla muhayyer makamında iki şarkısı bilinen eserleridir (Aksoy, 1985, s. 1212).

Sultan Abdulaziz tahta geçince saraydaki orkestrayı kaldırarak yerine tekrar Alaturkaya dönülmüştür. Bu dönem yenilikçi kesimi büyük hayal kırıklığına uğratmış bu değişimlerle padişah Batı karşıtı bir görüntü vermeye başlamıştır. Opera, bale, operet ve orkestra çalışmalarını kaldırmış, döneminde yanan Dolmabahçe Tiyatrosunu'da yeniletmemiştir. Abdulaziz'in bu tutumları nedeniyle Donizetti'nin bandodaki ilk öğrencilerinden olan ve sarayda orkestralarda görevli olan birçok saraydan ayrılmak zorunda kalmıştır. Geçmiş dönemdeki alafranga savurganlığına son vermek halkın gözünde itibarının artmasını sağlamak için bu tasarruflarda bulunduğu da düşünülebilir (Aksoy, 1985, s. 1221). 1863'te Mısır 1867'de Fransa, İngiltere ve Avusturya gezileri Abdulaziz'in fikirlerinin değişmesine yol açmış. Bu geziler esnasında izlediği operalar, musikili oyunlar ve konserler dinlemiş fikirleri değişmiş olmalı ki döndüğünde Guatelli'yi yeniden görevine çağırmış saraya da bando haricinde orkestrayı tekrar kurup önem vermiştir. Batı müziği tekrar itibar görmeye başlamış İtalya'dan gelen bandoculara görevler verilmiştir. Guatelli yerli ve milli marşları örnek alarak yeni marşlar bestelemiş Türk ezgilerini kullanarak toplumu etkilemeye çalışmıştır (Aksoy, 1985, s. 1222).

3.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik

Tanzimat’la birlikte Osmanlı yaşam biçimi, kültürü, müziği ve toplumsal alandaki birçok olgu Batı etkisine girerek değişmeye başlamıştır. Osmanlı devletinin, musiki alanında yapılan yeniliklerle ikiliğe sebebiyet verdiğini görebiliyoruz. Batı müziğinin Osmanlı müziği karşısında giderek güçlenmesi Türk bestecilerin eserlerinin rağbet görmemesi bu dönemim temel sorunlarından biri olacaktır. Osmanlı’dan Cumhuriyet’ giden yolda toplumda yaşanan değişimlerle yeni bir yola çıkılmış oldu. Modernleşme fikrinin toplumun içerisine yayılmasının sosyal ve kültürel sonuçları da beraberinde getirdiğini görebiliriz. Toplumun geleneksellik ve modernizm kavramları arasında kalması, değişen ve dönüşen Osmanlı’nın Cumhuriyet’e evrilmesi de önemli role sahiptir.

Osmanlı devletinin Tanzimat sonrası başına geçen II. Abdülhamit olmuştur. Devletin içerisinde gerçekleştirilen birçok yenilik hareketi gelenekten kopamayan halk arasında büyük kopukluklar olmasına sebep olmuştur. Halktan gelen taleplerin karşılanamaması toplumdaki belirli kesimlerin rahatsızlığına sebep olmuştur. Sultan Abdülhamit devletin tekrardan kalkınması için gerekli olan şartın halkla birlikte modernleşme olduğunu düşünerek bu alanda çalışmalara imza atmıştır. Döneminde açtığı medreseler, fabrikalar, eğitime verdiği önem bu sebeptedir. Şehzadeliği sırasında müzik eğitimi almış piyano ve keman çalmıştır. Batı tarzında besteleri olduğu söylenmekle birlikte Türk musikisine duyduğu ilgide bilinmektedir. Hacı Arif Bey’i sarayda himayesine almıştır. Batı müziğine önceki sultanlar kadar ehemmiyet vermediği söylenebilir. Çocuklarından Zekiye Sultan ve Burhanettin Efendinin iyi derecede piyano eğitimi aldırarak yetiştirmelerini ağlamıştır (Armağan, 2011, s. 211-213).

Sultan II. Abdülhamit dönemin önde gelen Batı müziği öğreticilerinden olan Guatelli Paşa ve Miralay Lombardi Bey’den eğitimler almış piyano keman çalarak şehzadelik döneminde parçalar bestelemiştir. Batı müziğini öğrenmiş Türk müziğini de duyduğu sevgi onu ciddi himaye eden son padişah olmuştur (Öztuna, 1970, s. 7).

Tanzimat sonrası saraydaki müzik zevkinin değişimini görmek mümkündür. Sultan Abdülhamit klasik musikiyi sevmesine rağmen “gamlı” bulduğunu, alafranga müziğin ise insana neşe verdiğini düşünerek tercihini bu yönde ağırlıklı olarak kullanmıştır. Kızı

Zekiye Sultan iyi derecede piyano çalarken müziğin önemli koruyucusu ve destekleyicisi olmuştur. İlk eşi Nazikeda Başkadınefendi ve şehzade Burhannettin Efendi'de ve kızı Naime Sultan'da piyano öğrenmişlerdir (Kosal, 1999, s. 645, akt. Armağan, 2007, s. 93-95).

Osmanlı Devleti Sultan Abdulhamit döneminde musikiye verdiği önemle geleceğe taşınması için büyük gayret sarfetmiştir. Osmanlı'nın yıkılmayıp devlet hayatının devam etmesi halinde sarayda yetişen sultan ve şehzadelerin müziğe verdiği önemle gelecek manzarasını da etkileyecek güce sahip olabilirdi. Bu dönemde musikişinasların himaye edilmesi fazlaca görülmüştür. Muzıkay-ı Humayun' dan yetişen birçok sanatçı Cumhuriyet döneminde *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası*'na geçiş yapmıştır. 1892'de sarayın müzik okuluna yazılıp gelecekte İstiklal Marşımızın da bestecisi olacak olan Zeki Üngör'ü himayesine alan kişi yine Sultan Abdülhamit'in kendisidir. Kızı Ayşe Osmanoğlu (1887-1960) kaleme aldığı kitapta şehzadeler için yurt dışından piyano getirdiği eğitimleri için Fransız ve İtalyan hocaları saraya aldırıldığını anlatmaktadır. Sultan Abdülhamit tahta çıktığı sırada dönemin bestekârları marşlar besteleyip kendisine sunmuşlardır. Kendisine ulaşan birçok besteyi değerlendiren Sultan, sarayda orkestra şefi olan Necip Paşa'nın bestelediği "Hamidiye Marşı" nı beğenerek yıllarca devletin resmi törenlerinde cuma selamlığında çaldırmıştır (Armağan, 2007, s. 95-96).

Sultan Vahdettin Osmanlı Devleti'nin tahta çıkan son padişahıdır. Saray bandosu şefi Necip Paşa'dan dersler almıştır. Batı müziği ve piyano eğitimi alsa da Türk musikisine büyük ilgi duymuştur. İyi derecede bestekâr olduğu bilinmektedir. Hicaz Sırto bestesi günümüzde de dinlenen eserlerindendir. Toplamda 63 eseri bulunan Sultan Vahdettin'in 41 eserinin notası bulunmaktadır (Armağan, 2011, s. 233).

Erken Cumhuriyet dönemi Tanzimat sonrasında gelen Meşrutiyeti 'de içerisine alan dönemdir. Toplumsal ve siyasi hayata bakıldığında köklü değişimlerin yaşandığı yenilik anlayışının hâkim olduğu Osmanlı'nın gelenek ve modernizm arasında kalan toplumun ikilemini bariz olarak görmek mümkündür. Bu dönemdeki yenilikçi Padişahların çeşitli operalar, tiyatro gösterilerinin oynanmasına ilgi göstererek Osmanlı siyasi hayatında Batı kültürünün kabullenilmesini kolaylaştırmıştır. Muzıkay-ı Hümayun'un kurulmasıyla devlet tarafından müziğin . Yüzyılın nünün Batı'ya döndüğü kurulan

bandolarla icra edilen müziğin değiştiği görülmektedir. Bu durum Cumhuriyet ve sonrasına kadar etkilerini gösterecektir.

3.4. Türk Halk Müziği Derleme Çalışmaları

19. yüzyılda Batı’da yoğunlaşan halk müziği hareketleri ve derleme çalışmaları Osmanlı toplumunda 20. yüzyıla doğru gelindiğinde önem kazanmaya başlamıştır. Çeşitli gazete, dergi ve yayınlarda dönemin aydınları tarafında dillendirilen kültür ve müzik derleme çalışmalarının yapılması gerektiği fikirleri Anadolu’da yapılacak çalışmaların önünün açılması açısından önemli bir durum olmuştur. Folklor araştırmalarının temeline bakıldığında bu dönemde milli musiki fikrinden etkilendiği derleme çalışmalarının bu fikirler üzerinden yapıldığı gözlemlenmiştir.

Türkiye’de derleme alanında yapılan ilk çalışmaların Osmanlı Devleti’nin son döneminde Gomidas tarafından başladığı tespit edilmiştir. Ermeni ulusal müziğinin kurucusu olarak tanınan Gomidas Vartabe 19. Yüzyılın sonlarına doğru Anadolu sahasını gezerek halk müziği derlemeleri yapan ilk müzikolog olmuştur. Besteci, koro şefi, ve rahip olan Gomidas, kayıt olanaklarının pek mümkün olmadığı bu zaman diliminde tarihe halk müziğimiz adına önemli katkılar sunmuş, kendisinden sonra gelecek bu alanda çalışacaklara yol gösterici olmuştur. Bu dönem içerisinde Anadolu’da yaptığı derleme faaliyetleriyle sadece Ermeni müziği değil birçok halkın müzik geleneği hakkında bilgi sahibi olmamız adına derlemeler yapmıştır (Güvener & Güray, 2020, s. 231).

Kütahya’da dünyaya gelen Gomidas, Ermeni klasik müziğinin öncüsü olarak kabul edilir. Doğu kültürünü araştırılıp Batı kültürüne aktarılması konusunda önemli rol oynayıp, besteci ve üreten kişiliğiyle bulunduğu dönem içerisinde önemli çalışmalara imza atmıştır. Gomidas Vartabed 1890-1913 yılları arasında şarkı ve türkü söyleyen köylüleri dinleyerek ortalama 4000 adet Ermenice, Kürtçe, ve Türkçe halk ezgilerini derlemiştir. (Poladian, 1972, s. 84).

Doğu Anadolu vilayetlerini gezen Gomidas çoğunlukla Ermenice ve Kürtçe eserleri derleyerek notaya almış, doğduğu yer olan Kütahya’da, İstanbul ve Ecmiadzin’de Türkçe eserleri notaya almıştır. Dans ve şarkı repertuarının yanında Ermeni-Kürt destanlarını derleme çalışmalarının yer aldığı ilk kitapçık 1903 yılında Moskova’da

Krtagan Yeğanager (Kürt Ezgileri) adıyla yayınlanmıştır. Bu çalışma Kürtçe derlemelerin ilki olarak tanımlanır (Bilal & Yıldız, 2019, s. 10).

Gomidas hakkında en kapsamlı çalışmalardan birini yapan Robert A. Atayan'ın Gomidas derlemeleriyle ilgi yaptığı değerlendirmeler şöyledir:

“1) 1891’de Gomidas tarafından yazılmış, çoğu aşk şarkısı olan 37 halk şarkısı ve danslar: Bu çalışmalar 1950’de yayınlanmıştır.

2) Aknay Ergeri Sar (Akn’dan şarkı serisi, Eğin türküleri):

Bu derlemeler üç bölümde incelenir:

a-Düğün şarkıları, göçmenlerin dansları, ağıt, ninniler ve çeşitli dini şarkılar

b-Belirli bir bölgeye ait ezgiler

c-Ermeni Ortaçağ halk müziğinin kalbi olarak ün kazanmış bir şehir olan Akn (Agn, Eğin) şarkıları. Bunların bazıları, Ermeni Ortaçağ müziği türünün özelliklerine, Kusan (trubadur) ezgilerine dair ipucu verir.

3) 1 Kasım 1901’de çeşitli türlerde derlenmiş el yazması koleksiyonu: Gomidas’ın Ermeni halk şarkıları türlerini kariyerinin başında ortaya çıkardığını gösteriyor. Köy yaşamı, tarım, aşk şarkıları, hacıların şarkıları, kutsal tapınaklar, ağıtlar gibi pek çok konu başlığı, değişik tür ya da konulara göre ayrı ayrı dosyalanmıştır. Robert Atayan bu dosyaların birçoğunu boş bulmuş, bütün dosyaların koleksiyondan kaybolmuş olabileceği kanısına varmıştır. Atayan bu dosyaların arasından iki dosyaya dikkat çekiyor. Biri “halk şarkılarının birleşimi” diğeri “Halk şarkılarını değişime uğraması”. Bu kısmen korunan koleksiyonda Ağrı dağı eteklerinden derlenen kırsal müzik dilini ve Ermeni müziğinin tonal yapısını sergileyen 44 düğün şarkısı da bulunur.

4) Gomidas Vartabed’in el yazmalarından bir derleme: Gomidas’ın Berlin’den ayrılmadan önce, 1904 sonbaharında Spiridon Melikian tarafından kopye edilmiştir. Bu yazma, numaralandırılmış 259 adet eser görünmesine rağmen sadece 234 şarkı içermektedir (Gomidas-Melikian,1931). Önsözünde Melikian, kopyaladığı el yazmasının büyük bir defterin onda birini doldurduğundan, kalanın o zaman için boş kaldığından bahseder. Melikian’ın 1931’deki basımı sırasında eksik olan el yazması Profesör Atayan tarafından yeniden açığa çıkarılmıştır.

Atayan 1906 Baharına kadar 373 şarkı bulmuştur. Bazı yapraklar hala eksik olsa da bu çalışma, Gomidas tarafından derlenen şarkıların en kapsamlı el yazması kaydını içerir. Çiftçi şarkıları, arabacı şarkıları gibi çok sayıda türe ilişkin araştırmalar için temel kaynak teşkil eder.

5) 1905 ve 1906 yılları arasında derlenmiş 45 halk şarkısından oluşan bir el yazması koleksiyonu: Bu şarkılar arasında onun iyi bilinen düzenlemelerinden “Krun, kanç’e ve “mokac Mirza adında eski bir epik şarkı da mevcuttur. Metinler ayrıntılı olarak yazılmıştır. Bu metinlerde derlemelerin yapıldığı yerlere dair bilgiler ile Gomidas’ın çok sayıda notu da yer almaktadır (Poladian, 1972, s. 86).

6) Ermeni notasıyla yazılmış 238 şarkı içeren el yazması koleksiyon: 95’i Ağrı Dağı yakınlarındaki köylerden derlenmiştir. Derlemede lirik aşk şarkıları ön planda olmasına rağmen Atayan diğer şarkıların genel sosyolojik içeriğine, ritüelik ya da törensel şarkılar, hiciv şarkıları, düğün şarkıları, aşk şarkıları ve bir ağıttan oluşan derlemedeki form ve tür çeşitliliğine dikkat çeker.

7) Dikran Çituni’nin 36 şarkıdan oluşan el yazması koleksiyonu: Bu derlemenin değeri, şarkıların tek bir bölgeye ait olması ve o yörede konuşulan Ermeni lehçesini korumuş olmasıdır.

8) Gomidas’ın çeşitli makalelerde yayınlanan şarkıları: Bu eser, bir dans şarkısının 21 farklı çeşidi ve 1907’de hem Ermenice, hem de Fransızca yayınlanmış Ermeni halk şarkılarının özelliklerini gösteren 43 şarkıdan oluşur. Gomidas’ın makalelerinde 8 dans şarkısı da vardır (Poladian, 1972, s. 86)

9) 1890’larda Gomidas’ın derlemelerinden oluşan iki el yazması şarkı kitabı: Azgayın Yergaran ve Hayk Yovhannisian’ın şarkı kitabı.” (Atayan, 2000, s. 65).

Gomidas halk müziği derlemelerine öğrencilik yıllarında başlayarak bu ezgileri notaya almıştır. Sadece Ermeni müziği değil derleme yaptığı sahada ki kültürel unsurların çoğunu gözlemleyip eserlerini notalamıştır. Ayrıca dans geleneklerini de incelemiş şekil 3’de yer alan yörede oyunu da olan halk ezgisini kaleme almıştır. Batı nota sistemiyle notalama çalışmalarını yapan Gomidas kayıt almak yerine o an işitilen ezginin notasını yazmıştır (Güvener & Güray, 2020, s. 245).



Şekil 3: Tamzara İsimli Eserin Notası (Güvener & Güray, 2020, s. 246).

Osmanlı topraklarında ilk derleme çalışmalarını yapan Gomidas bu alanda yapılacak çalışmaların daha yeni tanınmaya çalışıldığının bilincinde olarak yazdığı eserleri mümkün olduğunca yayınlamaya çalışmıştır.

Yine bu dönem içerisinde Anatol Türküler 1896 isimli kitap Stavros Stavridis tarafından kaleme alınarak içerisinde derleme çalışmalarına yer verilen önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul’da yayınlanan kitap Grek harfleri ile yayınlanmış Türkü mecmuası bugün için dönem hakkında bilgi almamızı sağlayan önemli bir eser olmuştur. Bu eserde 126 türkü (Grek ve Latin harfleriyle) yer almaktadır. Kitap 2017 yılında tekrar basılarak sunumu gerçekleştirilmiştir. Türküler konusunda önemli bir kaynak olan kitap, basılı olarak yayınlanan halk müziği bilgisi ve bugünde bilinen birçok türkü derlemesini içerisinde barındıran en eski eserlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türküler “Ey Gaziler Yol Göründü, Aşağıdan Gelen Acep Yar Mola, Mavilim Mavişelim, Meşelidir Karşı Dağlar, Ben Bir Köroğlu’yum Dağda Gezerim, Ay Doğar Ayan Ayan” derlenen eserlerin bazılarıdır (Ölmez, 2018, s. 81).

Bu sürecin öncesinde Osmanlı’da derleme çalışmalarıyla ilgili yapılan bir çalışmanın olmayışı Batı’daki folklor çalışmalarının Osmanlı topraklarında dillendirilmesi vesilesiyle ilgi görmüş 6 Şubat 1913 yılında “İkdam” gazetesinde “Yeni Bir İlim: Halkıyât – Folk-lore” başlığı altında Mehmet Fuat Köprülü tarafından yapılmıştır. Bu yazıyla birlikte Rıza Tevfik gibi isimlerde yazılar kaleme alarak folklor ve derleme çalışmalarının öneminden bahsetmiştir. Rauf Yekta’nın “Anadolu Halk Şarkıları” isimli

yazısı da Vakit gazetesinde yer almıştır. Ziya Gökalp tarafından da çeşitli gazete ve dergilerde kaleme alınan yazıların varlığı mevcut olup milli folklor oluşturulması gerekliliği toplumda kabul gören bir fikir olarak yerleşmesine sebep olmuştur (Yönetken, 1971, s.48-49). Anadolu coğrafyasının zengin kültürünün araştırılması üzerine fikir birliği sağlayan dönemin aydınları gelecekte yapılacak derleme çalışmalarının önünün açılmasına sebep olmuşlardır.

Cumhuriyet dönemine doğru gelindiğinde bu çalışmaların yayılması toplum içerisinde dillendirilmesi sonucu okulların da kurulmasıyla da derleme gezilerinin başladığını görmekteyiz. Bu anlamda ilk hareket yurdumuzdaki tek müzik okulu olan Dârü'l-Elhan'dan gelmiştir. 1920'li yılların başında okulun müdürü Musa Süreyya Bey bir anket çalışması yaptırarak anket sonucunda ortaya çıkan 2000 kadar fiş Milli Eğitim Müdürlükleri tarafından Anadolu'daki müzik öğretmenlerine gönderilmiştir. Yurdumuzda derleme çalışmalarının ilk fiili çalışması olarak bu anket çalışması ve yapılmış önem arz eden bir yapıya da sahip olmuştur. Yapılan bu anket sonrası ortaya çıkan sorular şu şekilde sıralanmıştır;

“1. Memleketinizde musikişinaslar ve saz çalmakta şöhret kazananlar var mıdır? Bunların ismi ve hüviyetleri nelerdir?

2. Kasabanız, dâhilinde, ne gibi âlat-ı musikiye müsta'meldir ve bunlardan en çok çalman hangisidir?

3. Şehrinizde musiki cemiyetleri var mıdır? Varsa tarih-i teşekkülleriyle, miktarı azası ve faaliyeti hakkında ma'lumat verilmesi,

4. Kasabanızda ve köylerinizde okunan halk şarkıları hangileridir? Bunların notalarının yazılıp gönderilmesi. ...

5. Halk şarkılarını Çıkaranlar kimlerdir? Bunlar ne gibi ahval ve vakıyiin tesiri altında çıkmıştır?

6. Halk şarkılarından en fazla sevilen ve söyleneni hangileridir? Bunlar arasında eski ve yeni devirlerini hayat ve menakibini tasvir ve ifade edenler var mıdır?” (Şenel, 1999, s. 107).

Anket çalışmalarının sürdüğü bu dönemde ilk resmi derleme çalışması da yapılmıştır. Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai kardeşler, Maarif Vekâleti Hars Daire Müdürü Hamit

Zübeyir Koşay'ın girişimleriyle halk ezgilerini derlemek ve notaya almak üzere Anadolu'ya gönderilmiştir. Bu derlemeler Dâru-l Elhan çalışmalarından ayrı olarak yapılmış, derlene 76 türkü 1926 yılında Yurdumuzun Nağmeleri adı altında yayınlanmıştır. Bu yıl içerisinde derlenen 161 türkü o dönemde oldukça iyi sayılsa da istenilen seviyelere ulaşamadı. Ayrıca nota yazımında birçok yanlışlık olduğu fark edildi. Rauf Yekta Bey'in görüşlerinin yer aldığı Dâru'l- Elhan Anadolu halk şarkıları külliyyatı'nın birinci kısmında şöyle söylemektedir;

“Müessesemiz, halk şarkılarını toplamaya ilk teşebbüs ettiği vakit, Anadolu'da bulunan musikişinaslarımızın notalarını gönderecekleri şarkıların tab'ı ve neşriyle bu işi bissühüle başa çıkarabileceğini zannetmişti. Bir seneden beri geçen zaman ispat etti ki, bize gelen notaların birçoğu kitabet-i rnüsikiyye kavaidine tamamıyla vakıf olmayan zevat tarafından yazılmış ve mesela 9/16 hesabıyla yazılması icap eden bir şarkının 5/8 ile yazılması gibi ehemmiyetli bazı hatalar bile yapılmıştı. Bunlardan başka, gönderilen notalara mahallerinde, şarkıların hakiki tavrını gösterecek mizan, usul, metronom işaretleri konmadığından, biz de bunları haliyle tab etmek mecburiyetinde bulunduk. İşte, bütün bu nevakısın istikmalî fikridir ki bizi bizzat sevgili yurdumuzu dolaşmağa ve Anadolu'nun muhtelif yerlerinde Türk Musikisinin asıl ruhunu teşkil eden mağrnelerini, letafet-i asliyyelerini muhafaza ve zabta sevk etti ...” (Şenel, 1999, s. 108).

Bu dönem içerisinde yapılan derleme çalışmalarının önemi büyük olup Anadolu'ya gitme ve türkülerin tolanması açısından değerli çalışmalar olmuştur. 30 Temmuz 1926' da Dâru-l Elhan vasıtasıyla Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta Bey, Dürrü Bey, Ekrem Besim Bey'in katıldığı ilk derleme gezisi gerçekleşmiştir. 250 türkünün derlendiği bu gezi önemli bir kazanım olarak kayda geçmiştir. Birinci derleme gezilerinde Sivas'a giden derleme heyeti burda Muzaffer Sarısözen ile karşılaşır 26 yaşında öğretmen olan Sarısözen İstanbulda Konservatuar okumaya ikna edilir okuması sağlanır. Dâru-l Elhan ikinci gezisini 1927 yapmış yurdun çeşitli bölgelerini gezerek 250 adet türkünün notalarını kaleme almıştır. 1928-1929 yılında yapılan derlemelerde derlene türkü sayısının giderek çoğaldığını görebiliyoruz. 1932 yılında İstanbul Konservatuarı olarak adı değiştirilen Dâru-l Elhan derleme çalışmalarına rehberlik etmiştir. Derleme çalışmalarının bu dönem içerisinde yoğun bir şekilde devam ederek Anadolu sahasına yayıldığını görmekteyiz (Şenel, 1999, s. 110).

Bu kapsamda Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken 1935’de ülkemize davet edilen Bela Bartok, Paul Hinemith, Ahmet Adnan Saygun, Ferruh Arsunar, Sadi Yaver Ataman, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses gibi ismini sayamadığımız birçok derlemecinin türkü derlemelerinde emeği büyüktür. Dönemin önde gelen sanatçı ve bilim insanlarının Anadolu’da keşfedilmemiş daha önce üzerine çalışılmamış bu alana büyük ilgi göstererek derleme çalışmalarına katılmış çeşitli yörelerden 9000 civarında türkü notaya almışlardır. 1937-1953 yılları arasında da yoğun bir şekilde devam eden derleme çalışmaları, kültürümüzün tanıtımı kaybolmaması adına önemli çalışmalar olmuştur. Bununla birlikte 1961-1967 yıllarında yine Ankara Radyosu vesilesiyle yapılan derleme çalışmaları teknolojik imkanların artması sebebiyle günümüze kadar gelen kayıtların varlığına sebep olmaktadır. 1970 sonrası yapılan bu çalışmaların kademeli olarak azaldığını görmekteyiz (Şenel, 1999, s. 110-113).

BÖLÜM 4: CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİĞİ VE MÜZİKTE YENİLİK HAREKETLERİ

4.1. Cumhuriyet Dönemi Sosyal ve Siyasi Yaşam

Cumhuriyet yeni bir anlayış olması sebebiyle sancılı bir geçiş sürecine sahip olmuştur. Erken Cumhuriyet yılları olarak nitelendirebileceğimiz 1923-1938 yılları arası yeni kurulan Cumhuriyet'in en tartışmalı yılları olmuştur. Anayasa'da yapılan düzenlemeler, Tanzimat'la gelen yenilik hareketlerinin çeşitli alanlara yayılmak istenmesiyle çıkarılan yasaların toplumda kabul görme süreci, eğitim alanındaki değişimler, siyasetin başlı başına değişime uğrayıp farklı bir ideolojiye kayması, ekonominin içinde bulunduğu zorlu zamanlar ülkenin kuruluş dönemi açısından çok zorlu ve tartışmalı olmuştur. Osmanlı'nın son döneminde devlet kadrosunda yer alanlar I. Dünya Savaş'ında yaşanan yenilgiyi devletin hazmetmesi fırsatını bulmadan Kurtuluş Savaşı'yla karşı karşıya kalmış son olarak da Cumhuriyet'in ilanıyla tartışmaların hep odağında olmuşlardır. Bu dönemde *ulus devlet* fikrini ortaya atıp bu fikri gerçekleştirmeyi isteyenler tarihe önemli kazanımlar bırakmış, toplumda kültürel bütünlük sağlanması adına atılan adımlar devlette kadro sahibi olanların karşı karşıya gelmelerine sebep olmuştur. Bunun en belirgin sebebi olarak geçmişin siyasi ve toplumsal mirasının bu dönemde kendini göstermesi yenilik ve gelenek arasında kalan kadroların fikri çekişmelerini gösterebiliriz (Baticılık, 2002, s. 283).

Osmanlı'nın son dönemlerinde Atatürk dönemine kadar yapılmak istenen çağdaşlaşma hareketlerinin ana fikri imparatorluğu güçlendirip bütünlüğünü korumaktır. Atatürk'ün son dönemde hareket noktası ise yıkılmakta olan Osmanlı devletini kurtarmak değil, ömrünü tamamlamış olan imparatorluğun temelleri üzerine yeni bir düzende Cumhuriyet devletini kurmaktır (Kazancıgil, 1986, s. 184).

Cumhuriyet rejiminin *ulus devlet* anlayışını benimsediği buna yönelik bir düzen koymayı hedeflemiştir. Yapılan köklü inkılaplarla kimlik oluşturma çabaları sarf edilmekle birlikte Osmanlı'dan kalan fikir ve hareketlerin önü kapatılarak geleceğe dönük yeni Türk kimliği oluşturma çabaları göze çarpmaktadır. Modernleşme fikrinden hareket alan bu yapı köklü değişimlerle Cumhuriyet fikrini toplumun her kesimine yaymayı hedeflemiştir. Atatürk içinde bulunulan durumun topyekûn bir çağdaşlaşma

harekiyle aşılabileceğini düşünerek geçmişte yapılan toplumsal ve kültürel alanda yapılmak istenen modernleşme çabalarının kendi başına yeterli olmayacağı düşünmüştür. Ona göre Türk toplumunun “medeniyim” demesiyle değil toplumdaki zihniyet medenileşmesinin ispatla gerçekleştirilmesi en önemli unsurdur. Dünyaya bakış açısındaki değişim ve topyekûn değişme Atatürk’ün savunduğu radikal devrimci modernleşme düşüncesiyle örtüşmektedir. Amacı Türk toplum düzenini tekrar en üstün seviyeye çıkarıp sosyal ilişkilerde, eğitimde, maddi manevi her alanda büyük ve uygar bir medeniyet inşa etmektir. Muasır medeniyet seviyesine çıkmak, asrileşmek gibi kavramlar onun modernleştirme fikirlerinin temelini oluşturan unsurlar olarak görülmektedir (Çaycı, 1992, s. 653).

Atatürk dönemine baktığımızda çağdaşlaşma sürecini üç temel esasa dayandırır. Mutlakiyetçi ve meşruti yönetimi reddetmek, ulus devlet kurmak fikriyle ortak dil ve kültürü toplumun her kesimine yayıp birlikteliği sağlamak, Osmanlı devletinin yönetim şeklinden vaz geçip laik devlet anlayışına geçmek olarak tanımlamıştır (Uzun, 2000, s. 143). Atatürk toplumun değişim sürecini çeşitli inkılaplarla gerçekleştirmek istemiş bu inkılaplar toplumun böyle bir beklentisi olmadığı için tepeden başlayarak tabana yayılmıştır. Batıdan tabandan başlayıp yenilik hareketleri yayılıp gerçekleştirilse de Türk toplumunda tam tersi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Kongar, 1999, s. 110).

Osmanlı devletinde son döneminde yenilik adına oluşturulan kurumlar birçok soruna sebep olmuş yeni Cumhuriyet’te eski yeni tartışmalarına sebep olmuştur. Bu tartışmalara mahal vermemek için Atatürk modernleşme anlamında alınan kararları radikal bir şekilde uygulamış eskiyi tamamen tasfiye etmiştir. Batıdan örnek alınan yenilikler Türk toplumunun çağdaş uygarlık seviyesine çıkması amacıyla hayata geçirilmiştir. Atatürk Türk toplumunun öz kültürünü daha iyi anlaması, canlılık kazandırılması gerekliliğini düşünerek dünya devletleri arasında yerini alması gerektiğini düşünmüştür (Uzun, 2000, 162-163).

Atatürk’ün modernleşme hareketlerini TBMM’nin açılmasıyla daha da hızlanır. 1921’de anayasa çalışmalarında *egemenlik kayıtsız şartsız milletindir* ilkesi koyulmuş padişah iradesinden millet iradesine geçiş yapılmıştır. Hazırlanan anayasanın en önemli özelliği milli egemenlik ilkesini taşımasıdır. Saltanatın kaldırılması bu anayasa zeminiyle sağlanmış. Yasama yürütme erklerinin meclise bağlı olarak çalıştığı yeni

sistem bakanların tayinini yapmış “meclis hükümeti” oluşturarak yönetim bu sayede sağlanmıştır (Özbudun, 1998, s. 6).

TBMM’nin kurulması ve 1921 anayasasının yürürlüğe girmesiyle 1922’de Saltanat kaldırılarak devlet yönetiminde köklü değişiklikler devam etmiştir. 1924 ‘te Hilafet kaldırılarak siyasi düzende laik devlet anlayışına geçilmiştir. Kişi hak ve özgürlüklerini temel alan, demokratik düzene geçildiğinin belgesi niteliğinde olan 1924 anayasası çağdaş Türk toplumunun ihtiyaçlarını karşılamak adına düzenlenmiştir. Yargılamanın bağımsız mahkemelere devredildiği kişilerin özgürlüklerini genişleten bu anayasa Fransız ihtilalinden ilham almıştır (Gül , 2003, s. 250).

Cumhuriyet tarihinin en önemli değişikliklerinden birisi de yazı devrimi olmuştur. Ardından gelen dil devimiyle kültürel ve toplumsal alanda birliktelik sağlanmak istemiş siyasal demokrasinin temel unsuru olmuştur. Toplumun her kesiminde ortak dil ve alfabe oluşumu halkın, yasanın, yönetimin dilinin ortak olmasını sağlamış yapılmak istenen yeniliklerin daha etkili ve kalıcı olması sağlanmak istenmiştir. Eğitim dilinin ortak olmasıyla okuryazar oranının arttırılması seferberliği ülke çapında başlatılmıştır. (Ateş, 2002, s. 187-188).

Osmanlı’nın siyasal kültür ve toplumu üzerinde Cumhuriyet’in temelleri inşa edilmiştir. Geçmişin köklü mirası Cumhuriyet toplumunun kültür, sanat, siyasi ve sosyal hayatına nüfus etmiş modernleşme hareketleriyle çağın medeni seviyesi yakalanmak istenmiştir. Bu süreçte Atatürk’ün Osmanlı’dan Cumhuriyet’e giden yolda siyasal modernleşmedeki etkisini bariz bir şekilde görebilmek mümkündür. Egemenliğin millete atfedilmesi, kuvvet ve kudretin millet iradesinde olduğu anayasalarla teminat altına alınarak yeni devlet sağlam temeller üzerine kurulmuştur. Cumhuriyet Türkiye’sinin rotası, Batı gelişmişliğini yakalayıp üstüne çıkmak olmuştur. Bu sebeple siyasi, toplumsal ve kültürel anlamda köklü devrimlerle değişim sağlanmıştır. Atatürk’ün 1920’li yıllarda daha çok ekonomi, hukuk ve kültür alanında yeniliklere gitmiş ayrıca memleketin her tarafına yayılması için başta kadın ve köylüler üzerinden yenilik hamlelerinin yayılmasını sağlamak istemiştir (Çaha, 2000, s. 12).

4.2.Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Hareketleri

Tanzimat dönemiyle ağırlıklı olarak etkisini gördüğümüz modernleşme hareketleri, Osmanlı Devleti'nin son yıllarını meşgul eden önemli gündem maddelerinden biri olmuştur. Devletin siyasi, askeri, eğitim ve toplum hayatında gerçekleştirmek istediği yenileştirme hareketleri belirli kesimler tarafından tepki görse de devlet politikası olarak hayata konulmuştur. Kaybedilen savaşlar, Batı dünyasının büyük baskıları, politik çıkmazlar ve toplumların milliyetçilik duygularıyla hareket edip bağımsızlık hareketlerinde bulunmaları Osmanlı devletinin sonuna doğru gelindiğinin işareti olurken yeni kurulacak Cumhuriyet'in köklü yeniliklerle gelmesi kaçınılmaz bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet'in ilanı, savaşlar ve ekonomik sıkıntılardan bitap düşmüş Türk halkının köklü yenileşme ve kalkınma hamlesini başlatmıştır.

Türklerin eski gücünü yitirip Batı karşısında güçsüz kalmaları Cumhuriyet'in ilanıyla tersine dönmüş, İslam toplumları arasında sıkıntılardan az seviyede etkilenen millet olarak tarihlerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Türkiye yüzyıllar süren Osmanlı devletinin yönetim şekli olan imparatorluk mantığından vazgeçip Cumhuriyet'i ilan ederek çoğulcu yönetimle kalkınma modeline geçmiştir. Bu gelişmelerde payı büyük olan Mustafa Kemal getirdiği köklü reformlarla toplumun çoğunluğunu devrimle değiştirmiştir. Kurulan yeni Cumhuriyet İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı'nın bir parçası haline geldiğini kanıtlamıştır (Mansfield, 1975, s. 203).

Osmanlı modernleşmesinin merkezileşmeye yol açan siyaseti Cumhuriyet kadrolarının yetişmesine sebep olurken, Jön Türkler hareketi dönemin bürokrasisinde önemli söz sahibi konumuna gelmiştir. Kemalizm fikirlerinin Jön Türkler tarafından benimsenmesi reform sürecinin hızını arttırmıştır. Kemalizm, Cumhuriyet'le başlayıp ülke siyasetinin yürütülmesi noktasında temel ilkeler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci Meşrutiyet kökenli ideolojik bir yaklaşım demek mümkündür (Timur, 2001, s.108). Kemalist reformlar Türkiye'nin yönünü Batı'ya çevirerek tamamen değiştirmiştir. Türkiye'nin İslam ülkesi olarak geçmişini bırakıp Batılı bir ülke gibi olmak istemesi büyük bir etki yapmış farklı bir Türkiye algısı Batı'da oluşmuştur (Zürcher, 1998, s. 281).

Cumhuriyet dönemi geçmişten gelen modernleşme hareketlerini devam ettirmek isterken bunun önemli bir kısmının eğitim yoluyla olacağını benimsemiş ülkeyi dönüştürme çalışmalarında politik olarak propaganda vasıtası olarak da eğitimi kullanmıştır. Ayrıca dini eğitim sisteminden laik eğitim sistemine geçiş köklü bir reform olarak bu dönemde gerçekleştirilmiştir (Tunçay, 1981, s. 238).

Cumhuriyet döneminde yapılan köklü reformlara bakıldığında, eğitimde ortak laik sisteme geçilmesi, hilafetin kaldırılması, kılık kıyafet yasalarının uygulaması, Latin alfabesinin kabulü, anayasadan dini hükümlerin çıkarılması gibi uygulamalar modernleştirme adımlarıdır diyebiliriz. Soyadı kanunu, ölçü birimi değişikliği, kadınların seçme ve seçilme hakları da bu süreç içerisinde değişime uğramıştır (Yetgin, 1983, s. 140).

Eğitim ve basın kuruluşları yeni ideolojiyi yaymak adına çaba gösterirken, siyasal ve entelektüel alanda çalışmalar yoğunlaşmıştır. Yeni devlet anlayışının toplum tarafından kabul görmesi için gerekli adımlar atılmıştır. Bu dönem içerisinde Kemalist yöneticiler, yazar, doktor, öğretmen gibi toplum içerisinde önce gelen kişiler modern, bağımsız ve laik Türkiye algısının benimsenmesi adına çalışmalar yapmışlardır (Zürcher, 1998, s. 263). Tanzimat'la başlayan modernleşme süreci teknoloji ve siyasi alanda kendisini gösterirken Cumhuriyetle birlikte bu durumun kültürel alanlara da taşındığını görebiliyoruz.

Cumhuriyet dönemi Türk Ocakları kapatılan ilk kültür kurumları olmuştur. Yerini Halkevleri ve köylerde Halkodalarına bırakan yapı milliyetçilik, pozitivist düşünceleri yaymaya çalışmıştır. Cumhuriyet fırkasının taşra teşkilatları tarafından denetlenmesi de gerçekleştirilmiştir (Zürcher, 1998, s. 262).

Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarında hedeflenenin “Batılı değerlerle biçimlenmiş bir yaşam tarzı” inşa etmek ve bu değerler üzerine kurulu bir “kültürel kimlik” oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz. Tamamıyla bakıldığında Cumhuriyet, kendi fikri çerçevesinde yurttaşını ortaya çıkarmak, yeni bir birey bilinci oluşturmak üzere tasarlanmış bir projedir (Paçacı, 1999, s.69).

4.3. Cumhuriyet Dönemi Müzik

Tarihte yerini almak isteyen tüm modern devletler gibi Cumhuriyet rejimi de siyasi zeminini bulmak ekonomik ve kültürel sahada meşrulaşmak, iktidarın güçlenme çabalarını görmek mümkündür (Balkılıç, 2009, s. 19). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e giden geçiş süreci yaşanan köklü değişimlerle tarihsel ve toplumsal evrimin sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. Sosyo-kültürel açıdan bakıldığında modernleşme olgusunun çok boyutlu olarak hayata geçirilmeye çalışıldığını görebiliriz. Geçiş sürecinde toplum gelenek ve modern arasında kalmasına rağmen gerekli direnci göstermiş Cumhuriyet değerlerine sahip çıkarak yenilik anlayışına katkı sunmuştur. Erken Cumhuriyet Meşrutiyet'in etkisiyle şekillenmiş modern Cumhuriyet oluşumunun alt yapısı hazırlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile toplumsal ve kültürel alandaki değişimler zeminini bulmuş yeni Türk devletinde hayat tarzıyla birlikte Türk müziğinin de yeni bir sürece girdiği görülmüştür. Bu dönem müzik politikalarını şekillendiren ana düşüncenin Ziya Gökalp'in 1923 yılında kaleme aldığı *Türklüğün Esasları* kitabında yer alan “*Milli Musikimiz*” bölümünde yer alan fikirlerle olduğunu söyleyebiliriz. Medeniyet olgusunun müzik üzerinde de yeniliklere sebep olmasını savunup milletin özüne, ruhuna ve benliğine hitap eden köklerinden güç alan modern bir musiki inşa edilmesi gerektiğini savunur. Bununda Batı müziğiyle Türk müziğinin harmanlanarak ortaya çıkması gerekliliğini ifade eder (Baher, 1985, s. 1226).

Ziya Gökalp'in bu dönemde kültür politikalarını fazlaca etkilediği görebiliyoruz. 1917'de Maarif Nezareti'ne bağlı kurulan 1927'de İstanbul Şehriemaneti'ne bağlanarak ismi Konservatuar olarak değiştirilen Darü'l-Elhan'da Türk müziği eğitiminin kaldırıldığını görebiliriz. Geleneksel Türk müziğini okul bünyesinde icra eden sadece Tasnif Heyeti ve İcra Heyeti kalmıştır (Paçacı, 1994, s. 54). Kurul üyesi İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Alaturka musiki irtica musikisidir, ona müdahale etmek lazımdı* diyerek Türk müziğinin yasaklanmasını istemiştir (Üstel, 1993, s. 205). Darü'l-Elhan'da geleneksel Türk musikisinin kaldırılmasıyla 1927'de okullardan da eğitimi kaldırılmıştır (Balkılıç, 2009, s. 80).

Bu süreçte yapılan ilk icraatlerden biri 1923'te İstanbul'da bulunan *Musiki Encümeni* kapatılmıştır. *Darü'l-Elhan*, Maarif Vekaleti'nden ayrılp İstanbul Valiliğine bağlanarak programına Batı müziği dersleri ilave edilmiştir. Kurumun müdürü olarak Musa

Süreyya Bey atanmış göreve başladıktan sonra kurum bünyesinde *Darü'l-Elhan Mecmuası* isimli derginin yayın hayatını başlatmıştır (Paçacı, 1999, s. 13).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında milliyetçiliğin yerini modernist milliyetçiliğe bıraktığı görülmektedir. Türk toplumunun içerisinde geleneksel milliyetçiliğin çoğu zaman modernist milliyetçilik akımlarının içerisinde kaybolduğunu söyleyen Şerif Mardin bu durumun gelişmesinde de Atatürk'ün rolünün büyük olduğunu savunmaktadır. Erken Cumhuriyet gelenekselci milliyet akımının Ziya Gökalp'in fikirlerinden beslendiği de ayrıca söylenebilir (Küçük Kaplan, 2013, s. 17). Ziya Gökalp'le Halil Bedii Yönetkenin fikirlerinin “*ulusal müzik*” oluşturulması çerçevesinde yakın olduğu görülebilir. Dönemin musiki anlayışına göre en gelişmiş müzik Batı müziğidir ve ulusal müziğin oluşturulmasındaki yegâne belirleyici çokseslilik ve müziğin armonize edilmesiyle mümkün görülmüştür. Bu müziğin inşası için şark musikisi yeterince zengin görülmüş yapılan bu çalışmalarla müziğimizin de ileri taşınacağını savunulmuştur. Ulusal müziğin yaratılmasında ilgisi ve alakası olmayan kişilerin yaptığı açıklamalardan ziyade müziği bilen kişilerin fikirlerinin dinlenmesi gerektiğini söylemiştir (Yönetken H. B., 1969, s. 129). *Ulus al müzik* inşasında söz sahibi olan müzikologlarından birisi de yazdığı Anadolu Türküleri ve Musiki İnkılabımız eseriyle Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. Geleneksel Türk müziğinin Yunan, İran ve Acem etkisinde kaldığını düşünür (Gazmihal, 2000, s. 57).

Devlet müdahalesinin geleneksel Türk müziğine getirdiği yasak Dâhiliye Vekâlet'inin 3 Kasım 1934 yılında gelmiş geleneksel Türk müziği radyo yayınlarından kaldırılmıştır. Radyonun bu dönemde kitlelere ulaşma açısından kilit bir öneme sahip olduğu çok açıktır. Toplumda yenilik ve modernleşmenin en önemli tanıtım aracı radyolardır. Modern Türkiye'nin kültürel inşasında radyo en önde gelen iletişim aracı olma özelliğine sahiptir. Geleneksel Türk müziğinin radyoda yasaklı bir konumda olması Batı müziğinin ve yeni arayışların ortaya çıkmasında büyük etkileri olmuştur (Aksoy, 2008, s. 187). Bunun sebebi olarak da Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te TBMM açılış konuşmasında sarf ettiği *Bugün dinletmeye yeltenen musiki yüz ağırtıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. sözleri gösterebiliriz.* Radyonun da devreye girmesiyle yasaklı olan geleneksel Türk müziği yerini Batı müziğinden ilham alan

“*milli müziğin*” yayılmasında aracı olarak kullanılarak devletin müzik politikalarına müdahalesi gerçekleşmiştir (Üstel, 1999, s. 43).

Musiki inkılabını hızlıca yayabilmek adına Ankara’nın başkent olmasıyla sanat ve eğitim kurumlarına önem verilmiş Maarif Vekaleti 1 Eylül 1924’te *Musiki Muallim Mektebi*’ni kurmuştur. Cebeci’de kurulan okulun başına Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının Şefi Zeki Üngör getirilmiştir. Musiki mektebinin kurulmasıyla Batı müziği eğitimi verecek öğretmen yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Orta dereceli okullarda buradan yetişen öğretmenlere görev verilmiştir (Paçacı, 1999, s. 15). Ankara’da kurulacak olan Konservatuarın sanatsal ve eğitim zeminin oluşturulması için önemli bir kurum niteliğindedir. Cumhuriyet tarihinde Musiki Muallim Mektepleri mesleki müzik eğitimi veren ilk kurum olma özelliğine de sahiptir (Altar, 2001, s. 200).

Devletin Batı müziğiyle müzikte reform yapmak istemesi bu alanda yetişmiş eğitimci sıkıntısını da beraberinde getirmiştir. Batı müziğini öğretecek eğitimci sayısının çok düşük olması yeni arayışlara sebep olmuş bu sebeple Maarif Vekaleti’nin vesilesiyle yurtdışına müzik alanında yetiştirilmek üzere öğrenciler gönderilmiştir. Musiki inkılabının gerçekleşmesi için okullarda verilecek eğitim ve bu eğitimi verecek öğretmenler çok önemlidir bu sebeple 1924 yılında Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin Parise gönderilmiştir. 1926 yılında okullardan seçilen Necil Kazım Akses ve 1927’de Hasan Ferit Alnar Viyana’ya gitmiş, 1928’de Cevat Memduh Altar ve Ahmet Adnan Saygun Paris’e Halil Bedii Yönetken de Prag’a müzik eğitimi için gönderilmiştir. Avrupa’ya gönderilen bu öğrenciler 1930 yılında yurda dönerek müzik alanında birçok çalışma yapacak Ankara’da kurulan Musiki Muallim Mektebin’de öğretmen olarak görev yapacaklardır (Paçacı, 1999, s. 15).

Musiki Muallim Mekteplerinin açılması ve Avrupa’ya müzik eğitimi için giden öğrenciler müzik devriminin gerçekleşmesinde önemli rol oynadılar. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla Mevlevi, Bektaşî dergâhların da usta çırak ilişkisiyle yüzyıllardır süren eğitim ve yetişen kişilerinde önü kesilmiş oldu. Bu alanda dini ve ladini eserler veren tekkelerin kapatılması geleneksel Türk musikisinin üretimini de ve icrasında gözle görülür bir yavaşlamaya sebep olmuştur (Durgun, 2010, s. 84). Böylelikle Osmanlı’ya ait her şey de olduğu gibi müzik de Cumhuriyet yeniliklerinden nasibini aldı. Müzik reformunun alt zeminin hazırlandı. Yeni müzik anlayışının halk

müziği temelleri üzerine kurulacak olması 1925 yılında Anadolu'ya derleme çalışmaları için çıkılmasına sebep olmuştur. Derlenen Türkülerin çoksesli olarak armonize edilmesi ve yayınlanması için çalışmalar hız kazanmıştır. Derlene ezgiler defter biçiminde yayınlanmıştır (Oransay, 1965, s. 1520).

İstanbul'da 1926 yılında Darül Elhan'ın adı değişmiş İstanbul Belediye Konservatuari olarak eğitimine devam etmiştir. Dönüşen okulda Türk müziği eğitiminin yasaklandığı ve yasaklanma kararının altında Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit Rey'in imzası bulunmaktadır (Balkılıç, 2015, s. 64). Darül Elhan'ın ürk müziği eğitimcileri nota tasnif ve icracılık yapmaya başlamışlardır. 1943 yılında Türk müziğine uygulanan yasağın kalkmasıyla kurum müdürlüğüne Sadeddin Arel getirilmiştir (Paçacı, 1999, s. 18). Yapılan bu değişikliklerin sebebini Ahmet Adnan Saygun; müzikte yenilik anlayışının çokseslilik eğitimi verilen gençlerin yetişmesiyle daha da yayılacağını, eskiden kalan geleneğe körü körüne bağlı olanların çağdaş Türk müziğinin yaratılmasında engel olduğunu düşünerek bu çalışmaları engelleyebilecek kurumlarında yapılarının değişmesi gerekliliğini belirtmiştir (Saygun, 1987, s. 22).

Radyonun 6 Mayıs 1927'de yayın hayatına başlamasıyla Devlet resmi ideolojisini yaymak daha da kolay hale gelmiştir. PTT vasıtasıyla Fransız şirketten radyo vericilerinin ihalesi yapılmış İstanbul ve Ankara'da verici istasyonları kurularak 10 yıllığına yayın için izin verilmiştir. Başta akşam saatlerinde müzik yayını yaparak işe başlanmıştır. Radyo kitlelere ulaşmak adına önemli bir misyon yüklenmiştir. Devletin kendi görüşüne yönelik yayınları toplumda algı oluşturmak adına çok etkili olmuştur. Batı müziğinin yayılması çabaları radyonun yayın akışına şöyle yansımıştır; "21 Birinci Teşrin Pazartesi İstanbul Radyosu: 18.00 Bayanlar Jimnastik (Bayanla Azade Tarcan tarafından), 18.20 Traviata Operası 1. Ve 2. Perde-Plak, 19.20 Bayan Patarelli Mandolin Orkestrası Konseri, 19.50 Romen Halk Musikisi, Estegaç ve Arkadaşları, 20.30 Bayan Bedriye Tüzün Radyo Caz ve Tango Orkestrası, 21.50 Orkestra eserleri ve hafif musiki" olarak yayınları yapılmıştır (Cankaya, 2015, s. 17-22).

Planlanan radyo yayınında görüldüğü üzere Batı müziği eserleri ve konserleri yer almaktadır. Radyo yayınların Atatürk'ün fikirlerini daha da öne çıkarmış yaptığı birçok konuşmada halk türkülerimizin Batı müziğine adapte edilmesiyle kendi müziğimizin oluşacağı fikrini savunmuştur.

Atatürk'ün milli müzik politikaları üzerine 9/10 Ağustos 1928 tarihinde İstanbul Sarayburnu Parkındaki gazinoda fikirlerini beyan etmiştir. Yeni alfabeyle yazdığı notları Bolu Milletvekili Falih Rıfkı Atay'ın okumasıyla ilan etmiştir. Yazdığı notların son üç paragrafı müziğe dair sorunları içermektedir;

“Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri Şark'ın en mümtaz iki musikili heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım san'atkarlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kafi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar şark musikisi denen terennümler kansız gibi görüne halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen, şatırlar, tabiatın icabını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fitraten şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak kabahatti. İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tahsis etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi. Artık Türk şendir, çünkü ona ilişmenin hata olduğu tekra ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir.” olarak ifade etmiştir (Oransay, 1965, s. 14).

Yine bu dönemde yaptığı birçok açıklamada fikirlerini bu yönde beyan etmiştir. Şark musikisinin insanda bıraktığı tesirin Türk milletinin yaşamına uygun olmadığını Bizans müziği olarak gördüğü musikinin yerine hakiki musiki olarak Anadolu musikisini işaret etmiştir. 1930'lı yılların başında tek parti iktidarıyla musiki üzerindeki baskı daha da artmış Cumhuriyet'in sistemsel olarak oturtulması tam anlamıyla sağlanmak istenmiştir. CHP iktidarının müzik politikalarında sert tutumu ve dayatmaları kültürel alanda etkisi olmuş müzik alanında daha keskin bir çizgiye millet olarak ulaşıldığı düşünülmüştür (Üstel, 1993, s. 38).

Halkevlerinde başlatılan çoksesli koro ve orkestra çalışmaları halkın Batı müziğine bakış açısını değiştirip benimsemesini sağlamak için konserler düzenlemişlerdir. 1928 yılında kurulan ilk ulusal Türk operası da H. Jansen tarafından yapılmıştır. İstanbul ve Ankara olmak üzere Batı müziği eğitimi veren okullar kurulmuş, ayrıca halkevlerinde yapılan orkestra ve koro çalışmaları Avrupa'ya müzik öğrenimi için gidip gelen kişiler tarafından çalışmalar sürdürülmüştür (Oransay, 1983, s. 1520).

1934 yılının müzik alanında önemli yenilikler getirdiğini görmek mümkündür. Türk Beşleri Cumhuriyet tarihinde müzik alanında ilk opera bestelerini besteleyecekler Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in bestelediği opera halkevlerinde gösterime sunularak sanat hareketlerini başlatmış olacaktırlar (Altar, 2001, s. 200). Ayrıca yine bu tarihte TBMM'de geçen Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu çıkarılmak istenmiş, Atatürk'ün gerekli denemeler yapılmadan başarılı olamayacağını düşündüğü kanunun yürürlüğe girmesi gerçekleşmemiştir (Ali, 1987, s. 119). Bu kanun teklifi sonrasında Atatürk'ün TBMM'de yaptığı konuşmayla Türk müziği 1936 yılına kadar radyolardan yayını kaldırılmıştır (Balkılıç, 2009, s. 89).

Bu gelişmeler sonucunda görüyoruz ki cumhuriyet ve sonrasında gelen iktidarın birçok alanda yaptığı reform çalışmaları başarılı olurken toplumun kültürünü ve müziğini ilgilendiren konularda yapılan çalışmaların halk tarafından hazmedilmesi zor bir süreç olmuştur. Radyoyla dizayn edilmek istenen müziğin yasaklarla güçlendiği, açılan yeni kurumlarla sadece Batı müziği eğitime yer verilmesi gibi gelişmeler tek başına müziği değiştirecek güce sahip olamamışlardır. Radyo yasağının iki yıl sonra kalkması, yurtdışına gönderilen öğrencilerin yurda dönüp yaptığı çalışmalar Batı müziği zeminin güçlendirirken halkın geçmişiyle olan bağı sebebiyle yabancı olduğu Batı müzik kültürüne adapte olma süreci tam anlamıyla gerçekleşmemiştir.

Bu dönem içerisinde ülkemize yurt dışından gelen birçok yabancı müzik adamı da olmuştur. Almanya'dan gelen Lico Amar, Joserh Marx, Paul Hindemith gibi isimler Avrupa'da müzik alanında tanınan isimler olarak ülkemize gelmiş Türk müziğinin çok seslendirme çalışmalarını yürütüp oluşturulan kurumlarda çeşitli görevler alıp raporlar hazırlamışlardır. Müzik eğitimcisi ve besteci olan Hindemith Türkiye'de birçok çalışma yapmış Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasını için büyük çabalar göstermiş, opera ve bale alanında yenilik getiren çalışmalarıyla tanınan aynı zamanda müzik pedagogu olarak çalışmalar yapmıştır. (Kahramankaptan, 1998, s. 27). Hindemith Türk müzik kültürünü daha detaylı araştırmak için İstanbul, İzmir, Ankara gibi şehirlere giderek buralarda incelemelerde bulunmuştur. Bu araştırmalar sonucunda *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması için Öneriler- 1935-1936* ismiyle çok geniş ve detaylı bir şekilde rapor hazırlamıştır (Uçan, 2012, s. 41-42). Hindemith'in yaptığı bu çalışma dönemin yöneticileri tarafından dikkate alınarak müzik kurumları açılarak içeriklerinde

düzenlemeler yapmışlardır. Batı müziğinin yayılımı ve opera bale gibi sanat dallarının tanınıp kabul görmesi için girişimleri bulunmaktadır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasındaki tavsiyeleri dikkate alınarak Türkiye'deki müzik yaşamına etkisi önemli olan bir şahsiyettir.

Avrupa ve birçok ülkeden gelen müzik adamları Anadolu müziğine ilgi duymuş bu alanda önemli çalışmalar yapmışlardır. Alman müzik adamı Hindemith'in yönlendirmeleri sonucu Türkiye'ye gelip Anadolu Halk kültürünü araştırmak isteyenlerden biri de Macar besteci Bela Bartok olmuştur. Ünlü müzikolog Türk müziğine ilgi duymuş Ankara Halkevi'nin daveti üzerine Türkiye'ye gelmiştir (Balkılıç, 2009, s. 93). Bu ilgi ve alaka Anadolu kültürü ve Halk müziğinin araştırılmasının önünü açarak yurt dışında olduğu kadar yurt içinde de meraklara konu olmuş yapılan araştırma ve derleme çalışmalarıyla Anadolu kültürü daha yakından tanınma fırsatı bulmuştur.

Cumhuriyetin yapılanma dönemi olarak düşündüğümüz 1923-38 yılları arasında devletin ve siyasetin yeni kültür ve müzik yaratma çabalarını açıkça görebiliyoruz. Devletin ve toplumun her kesiminde radikal adımlar atıldığı bu dönem yenilik ve medenileşme arayışlarıyla geçmiş bunun sağlanması için de halkın geçmişle olan bağı kesilmek istenmiştir. Osmanlı'dan bakiyesi olarak kalan birçok şeye, özellikle müziğe olumsuz birçok yakıştırma yaparak öteleyip görmezden gelme politikası güdülmüştür. Devlet eliyle uygulanan bu uygulamalar dönemin yönetim zihniyetince Avrupa gibi olmak için gerekli görülmüş medeniyetin beşiği olarak görülen Batı şiddetli bir şekilde taklit edilmiştir. Dönemdeki eğitim kurumları ve eğitici yetersizliği Batı'nın direk taklit edilerek müziğe bunun yansıtılmak istenmesi geçmişiyle bağı tam olarak kopmamış Türk halkının bu durumu hazımsanmasına mani olmuştur. Avrupa'ya müzik eğitimi almak için gönderilen öğrenciler yurda döndüklerinde bu inkılabın gerçekleştiricisi olacakları ümidiyle yapılan çalışmalar Türk müziğine başta halk müziği olmak üzere çok sesliliği getirmiş yapılan araştırma ve çalışmalarla Anadolu'nun zengin kültürünün cazibesi ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızın bu bölümünde Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün musikimiz hakkında fikri ve milli musiki oluşturulması konularını işleyeceğiz. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte siyasal gelişmelerin yanında kültürel faaliyetlerle de yakından ilgilenilmiş önemli değişiklikler hayata geçirilmiştir. Atatürk bu konularla

ilgili, katıldığı her toplum ve ortamda Türk sanatı ve müziğinin öneminden söz etmiştir. Sanatın her dalıyla ilgili olduğu gözlenen Atatürk özellikle musiki alanında gerçekleştirmek istediği yeniliklerle ön plana çıkmıştır. 1930’lu yıllarda gerçekleştirilmek istenen Musiki İnkılabı, hedef olarak halk tarafından kabul gören Türk müziğinin milli bir musiki olarak geliştirilip içselleştirilmesini sağlamaktır.

Atatürk’ün askeri hayatı ve ilerde devlet başkanı olarak devam edeceği yaşantısında gençlik yıllarından itibaren müziğe karşı ilgisi bulunmaktadır. Sofya’da askeri görev olarak ateşemiliter iken, düzenlenen operalardan *Carmen*’i izleme imkânı olmuş ve bu operanın etkisinde kalarak arkadaşı Şakir Zümre’ye; “Biz Bulgarları çoban bilirdik. Bak biz farkına varmadan, onlar nasıl ilerlemişler, balesi Bulgar, şefleri Bulgar... Biz bu uygarlık seviyesine ulaşamazsak, bize yaşam hakkı yok...” (Çambel, 1989, s. 1846) diyerek Bulgarların sanat anlayışlarında geldikleri pozisyonu değerlendirip Türk sanatının da bu seviye yakalaması gerekliliğini ifade etmiştir.

Atatürk dönemine baktığımızda çağdaşlaşma sürecini üç temel esasa dayandırır. Mutlakiyetçi ve meşruti yönetimi reddetmek, ulus devlet kurmak fikriyle ortak dil ve kültürü toplumun her kesimine yayıp birlikteliği sağlamak, Osmanlı devletinin yönetim şeklinden vaz geçip laik devlet anlayışına geçmek olarak tanımlamıştır (Uzun, 2000, s. 143). Atatürk toplumun değişim sürecini çeşitli inkılaplarla gerçekleştirmek istemiş bu inkılaplar toplumun böyle bir beklentisi olmadığı için tepeden başlayarak tabana yayılmıştır. Batıdan tabandan başlayıp yenilik hareketleri yayılıp gerçekleştirilse de Türk toplumunda tam tersi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Kongar, 1999, s. 110).

Osmanlı devletinde son döneminde yenilik adına oluşturulan kurumlar birçok soruna sebep olmuş yeni Cumhuriyet’te eski yeni tartışmalarına sebep olmuştur. Bu tartışmalara mahal vermemek için Atatürk modernleşme anlamında alınan kararları radikal bir şekilde uygulamış eskiyi tamamen tasfiye etmiştir. Batıdan örnek alınan yenilikler Türk toplumunun çağdaş uygarlık seviyesine çıkması amacıyla hayata geçirilmiştir. Atatürk Türk toplumunun öz kültürünü daha iyi anlaması, canlılık kazandırılması gerekliliğini düşünerek dünya devletleri arasında yerini alması gerektiğini düşünmüştür (Uzun, 2000, 162-163).

Atatürk'ün modernleşme hareketlerini Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM)'nin açılmasıyla daha da hızlanır. 1921'de anayasa çalışmalarında *egemenlik kayıtsız şartsız milletindir* ilkesi koyulmuş padişah iradesinden millet iradesine geçiş yapılmıştır. Hazırlanan anayasanın en önemli özelliği milli egemenlik ilkesini taşımasıdır. Saltanatın kaldırılması bu anayasa zeminiyle sağlanmış. Yasama yürütme erklerinin meclise bağlı olarak çalıştığı yeni sistem bakanların tayinini yapmış “meclis hükümeti” oluşturarak yönetim bu sayede sağlanmıştır (Özbudun, 1998, s. 6).

Atatürk'ün müziğe bakış açısında Montesquieu'nun büyük bir payı vardır. Montesquieu kaleme aldığı *Kanunların Ruhu* kitabının bir bölümünde, “müzikte yapılacak en küçük bir değişikliğin devletin yapısında da değişiklik yapılmasını gerektirdiğini” (Montesquieu, 1963, s. 106) telaffuz etmektedir. Buradan hareketle Atatürk'ün 1934 yılında Mecliste yaptığı konuşmasında bu sözlerden ilham alıp güzel sanatlar ve müzik bahsinde “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir” şeklinde ifadelerde bulunmuştur. Bununla da kalmayıp etrafındaki kişilere sıkça Montesquieu'dan söz ederek sözlerini tasdik ettiğini belirtmiştir. Bu şekilde musikiye gösterdiği ilgi ve önemi her fırsatta beyan etmiştir (Özgü, 1988, s. 204).

Türk musikisine duyduğu ilgi hayatının her anında görülebilen Atatürk iyi bir dinleyici olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Sanat Müziği repertuarından “Cânâ rakibi handan edersin, Habgâh-ı yâre girdim arz için ahvalimi, Kaçma mecburundan ey âhu-yu vahşi, ülfet et, Mani oluyor halimi takrîre hicabım” gibi eserler onun çok sevip konserler esnasında eşlik edip özellikle dinlemekten keyif aldığı şarkılardır (Ali, 1955, s. 86). Bunun haricinde Halk Müziğine de ilgisi olan Atatürk, Rumeli Türkülerine ayrı bir sevgi duyduğu herkesçe bilinmektedir. Sevdiği Türküler arasında “alışimin kaşları kare, atladım bahçeye girdim, ayağına giymiş sedef nalini, bülbülüm, dağlar dağlar, Manastır, maya dağdan kalkan kazlar” gibi türkülerin yer aldığı bunun yanında birçok türküyü de severek dinlediği herkesin malumudur. Döneminde bu türküler en iyi icra edenlerden biri Safiye Ayla'dır. Bu sebeple Çankaya'da tertip edilen toplantılara çok kez davet edilip konser verdirildiği bilinmektedir (Ünal , 1973, s. 23).

Müzik Atatürk'ün günlük yaşamında fazlaca öneme sahip olan bir sanattır. Klasik Türk Musikisini çok sevdiği gün içerisinde dinlemekten keyif aldığı yakın çevresinde olan kişilerin anlattıklarından öğrenme imkânına sahip oluyoruz. Riyaseti Cumhur Fasil

Heyetinde başkanende olarak görev yapıp 1930 yılında emekli olup Atatürk'ün yanından ayrılmayan Hafız Yaşar Okur kaleme aldığı anılarında bu konulara çokça yer vermiştir. Atatürk'ün rast, mahur, hüzzam, segah gibi makamları çok severek dinlediği, bunun yanında milli marşları dinlemekten büyük keyif aldığını yazmıştır. Atatürk'ün günlük rutin bir müzik dinleme mesaisi olduğu belirten Hafız Yaşar; “akşamları saat 17’de Veli Bey’in iradesindeki bando sarayın bahçesinde nöbet çalmaya başlar ve bu bir saat sürerdi. Saat 18’de Zeki Bey’in yönetimindeki orkestra sarayın salonunda terennüme başlar, saat 20’ye kadar devam ederdi. Bunlardan sonra da 14 kişilik mürekkep fasıl heyeti Atatürk'ün huzuruna gelir, yemeğin sonuna kadar oradan ayrılmazlardı...” diyerek müziğin Atatürk'ün günlük hayatında nasıl yer tuttuğunu anlatmaya gayret göstermiştir (Ergin, 1943, s. 1521).

Atatürk'ün son dönemlerinde özellikle alafranga müziğe teşviklerinin yanında Türk müziğiyle bağını kopartmamış dönemin önde gelen besteci sanatçılarından Saadettin Kaynak anılarında Atatürk'ten bahsederken “dans etmek için alafranga musikiyi ve zevk etmek için de alaturka musikiyi” isteyip dinlediğini beyan etmiştir (Ergin, 1943, s. 1530). Türk müziğinin gelişimi ve yayılımının sağlanması için politikalar üretip musiki devrimini hayata geçirmek isteyen Atatürk toplumun içinde bulunduğu yenilik hareketlerinin topluma her safhasıyla yayılmasını istemiştir.

Atatürk bu dönemde Çankaya'ya her türlü müziğin çalınıp dinlendiği bir yer olma özelliğini kazandırmıştır. Çok sayıda konserler verilmiş Klasik Türk Müziği'nin yanında Batı orkestraları da dinlenmiş her kesimden sanatçıya ilgi, alaka ve destek gösterilmiştir. Bu durum oluşturulmak istenen Milli Musiki fikrini destekleyerek toplumun bu duruma bakış açısının olumlu yönde etkilemiştir. Klasik Türk Müziğine ilgisinin olduğunu bildiğimiz Atatürk, bu alandaki sanatçı kitlesini arzu ettiği seviyede görememiş çalışmalarla yol katedilmesi gerektiği düşünmüştür. Bulunduğu meclislerde çokça müzikten ve etkisinden bahsederek toplumda gerçekleştirilmek istenen devrimlerden önemli bir kolunun da bu alanda gerçekleşmesi gerektiğini savunmuştur. İyi bir dinleyici olduğu bilinen Atatürk, askerlik göreviyle başlayıp Cumhurbaşkanlığına kadar uzanan süreçte müzikle hep iç içe olmuş bu alanda fikirlerini sürekli beyan ederek musiki devrimini gerçekleştirmek istemiştir.

4.3.1. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

Cumhuriyet öncesi dönemle başlayıp etkilerini sürdüren yenilik hareketleri, dönemin kültürü, toplumsal yaşamı ve müziğini de derinden etkilemiştir. Osmanlı döneminde geleneksel olarak icra edilen müzik türleri Tanzimat’la birlikte Batı’yı tanımış değişime direnmesine karşın etkilerinden kaçamamıştır. Cumhuriyet dönemiyle daha da keskinleşen bu durum Musiki İnkılâbı olarak yeni bir müzik yaratma fikriyle ortaya çıkmış Batı’yı örnek alınarak bu alanda politikalar üretilmiştir.

Musiki inkılâbı müzikte kapsam, teknik, üslup ve yöntem gibi birçok açıdan değiştirilmesi gerektiğini düşünerek bu fikirle hareket eder. Türkiye’deki müzik anlayışına geniş bir perspektiften bakıp müziğin bestelenmesi, icrası, eğitimi, öğretimi gibi bütün alanlarında söz sahibi olarak değişimin gerekliliğini savunur (Uçan, 2000, s. 66). Toplumda modernleşmenin etkisiyle Osmanlı’dan kalan geleneksel müziğin yerine Batılı bir anlayışı yerleştirmek isteyenler musiki inkılâbını fırsata çevirip aynı zamanda bu durumu ulusal kültürün değişimi içinde kullanmışlardır. Geleneksel müziğin yerini “modern” müziğin alması, çok seslendirme gibi fikirlere açık olunması dönemin yöneticileri tarafından da desteklenmiş yeni Cumhuriyet’in yeni müziği algısıyla müzik politikalarına inşa edilmiştir. Batı müziğinin sistematik olarak yerleştirilmesi için meşru bir zemin oluşmuştur (Erol, 2005, s. 248).

Geliştirilmek istenen müzik politikalarında geleneksel müzik ve modern müzik bir arada olsun istenirken zamanla bu durum geleneksel müziğin Batı’yla sentezlenerek sunulması gerektiği fikirlerine evrilmiştir. Bu yönelim 1920’li yıllarda daha da belirgin bir halde hissedilir olmuştur (Uçan, 2015, s.69). Görülmektedir ki bu dönem içerisinde modernleşme hareketleri hız kazanarak yoluna devam etmektedir. Bunun sebebi olarak devletin bu yöndeki politikaları desteklemesi gösterilebilir.

Cumhuriyetle birlikte gelen birçok devrimin, toplumda kabul görmesi gerekmektedir. Eğitim alanında okuryazarlık oranının artması, devletin bu alanlarda geliştirdiği politikaları destekleyerek kabul görme sürecine hız kazandırmıştır. Toplumsal ve siyasi alanda ulus devlet olma isteği eğitim alanının önemini arttırmıştır. Diğer bir ifadeyle “modernleşmeyi sağlayacak olan toplumsal şartların ve dinamiklerin yerine getirilmesi

ön koşul olmuştur” (Türkmenoğlu, 2007, s.161). Bu bağlamda toplumun milli bir karaktere kavuşması için kültür ve sanatın öne çıkarıldığını görebiliriz.

“Toplumların gelişimi ve dönüşümü toplumları etkileyeceği gibi, müzikteki gelişmeler ve dönüşümler ise toplumların gelişiminde etkili olacaktır. Müzik kitlelerde ortak bilinç oluşturma çok etkilidir. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün bir topluluğu kapsayabilir.” (Kaplan, 2008, s. 42). Müziğin gücü dönemin yöneticileri tarafından kullanılarak ideal ölçütlü bir toplum yaratılmak istenmiştir. Yeni düzene göre toplumu yetiştirip yönlendirmek, ideolojik olarak bilincin oluşturulmasını sağlamak yapılan bu çalışmalarla daha da hız kazanmıştır.

“1920’li yıllarda başlayan ve 1930’lu yıllarda doruğa ulaşan devletin bilinçli ve sistematik müdahalesinin temelinde hem müziğin doğasından kaynaklanan hem de devletin ona atfettiği bir dizi özellik bulunmaktaydı. Başka bir anlamda müzik sanatsal bir ifade aracı olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından “kolektiflik” özelliği en belirgin olan, dolayısıyla da inkılâbın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araçtı.” (Üstel, 1993, s. 41).

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında Osmanlı/Türk müziğine yer verilmediği görülmektedir. Bu durumun başta yanlış ve gereksiz olduğu düşünülse de yeni kurulan Cumhuriyet’in ideolojisinde yaratılmak istenen toplumun Osmanlı’nın kalıntılarıyla değil, modern dünyanın düzeniyle yola devam edilmesi gerektiği fikri yatmaktadır. Bizans kalıntısı olarak görülen Klasik Türk Müziği’nin yayınlarının yasaklanması dönemin müzik kültürü açısından politik düşüncelerin ne kadar etkili olduğunu gösteren bir işaret olabilir.

4.3.1.1. Tek Parti Dönemi (1945 Öncesi) Müzik Politikaları

İttihat ve Terakki kadrolarının Cumhuriyet sonrası milliyetçilik ve Türkçülük politikalarının yayılması için büyük çabalar gösterdiğini görmek mümkündür. Cumhuriyet kurumlarının ve toplumunun millileştirilmesini hedefleyen politikalar, pozitivist bir yaklaşımla sağlanmaya çalışılırken, yenilik hareketlerinden de vazgeçilmemiştir. Müziğin bu anlamda öne çıkması da toplumda bulunduğu karşılık sebebiyledir. Toplumun ortak kültürü olarak öneminin büyük olduğu düşünülen müzik, dönemin şartlarından politik olarak etkilenmiş Ziya Gökalp’in ortaya attığı ve

sonrasında destek bulan “milli musiki” oluşturma fikri toplumunda değişiminde öncüsü olmuştur. Mustafa Kemal’in bu dönem içerisindeki müziğe bakış açısına bakıldığında Ziya Gökalp’i destekler nitelikte olduğunu görmek mümkündür. Atatürk’ün tek parti dönemindeki fikirleri birçok yeniliği de hayata geçirmiştir. Türk müziğini sürekli takip eden Atatürk Klasik Batı müziğine karşıda ilgili olmuştur. Toplumda daha fazla sevilmesi ve yer etmesi için inkılâplar arasına müziği de alarak geçmişten gelen yapının yerine modern bir müzik oluşturulması için çokça fikir beyan etmiştir (Sağır, 2003, s. 45).

Ziya Gökalp’in müzikle ilgili öncülük ettiği politikalarının Cumhuriyet kadrolarınca benimsenmesi Anadolu müziğinin Batı müziğiyle sentezlenerek tekrar sunulmasını sağlamıştır. Bu fikir üzerine inşa edilen müzik, evrensel anlaşılabilirliği olan Batı ölçütleriyle ortaya çıkarılmış bir yapıda olacaktır. Halk müziğinin kendi içerisinde barındırdığı çokseslilik, Batı müziğiyle birebir aynı olmamakla birlikte yeni bir müzikal anlayışı beraberinde getirecek milli musiki fikrinin manasını bulmasına sebep olacaktır.

Tek parti döneminin müzik politikalarını anlayabilmek için öncelikle Atatürk’ün müziğe bakış açısına bakmamız gerekir. Atatürk müziğe verdiği önemi her fırsatta ifade etmiştir. Hayatın müziksiz olamayacağını bununla birlikte dinlenen müziğin türünün de önem arz ettiğini ifadelerine eklemiştir. Müziğimizin batıdan önce kendi milli değerlerini temel alması gerektiğini düşünen Atatürk, bu sebeple Ziya Gökalp’in milli musiki fikrini desteklediğini görebiliriz.

Atatürk’ün müzikle ilgili beyanları neticesinde “milli müziğin” oluşturulması çerçevesinde Cumhuriyet kadrolarınca çeşitli politikalar üretilmiştir. Anadolu’ya gidilerek derleme çalışmaları yapılmış, batılı besteciler müziğimiz üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Bu çalışmaların daha geniş bir alana yayılması için yurtdışından yabancı müzik adamları getirilmiş ayrıca ülkemizden yurtdışına müzik eğitimi almak üzere seçilen gençler gönderilmiştir. Müzik adına olumlu giden bu çalışmaların yanında Kasım 1934’ten Eylül 1936 yılına kadar radyoda geleneksel müziğin yayının yasaklanması çok da doğru bir karar olmamıştır. Bu yasak kısmen uygulanmış gibi olsa da 1935 yılında tamamıyla yasağın uygulandığını görebiliyoruz (Cangızbay, 2002, s. 122). Türk müziğinin radyoda yasaklanması çok büyük tepkilere yol açmış ve yasak Atatürk tarafından kaldırılmıştır (Sağır, 2003, s. 50).

Mustafa Kemal radyoda geleneksel müziğin yasaklanması ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Ben demek istedim ki; bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestecilerini, Avrupalıya da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestrası ile çaresi ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk’ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum” (Ataman, 1991, s. 20).

Tek parti döneminin geleneksel Türk müziği yasağı sadece radyoyla kalmamış, 1916 yılında kurulan Darü'l-Elhan 1926’da İstanbul Konservatuvarı olarak eğitimlerine devam ederken Türk müziği eğitimi bu dönemde okulda yasaklanmıştır. Tasavvuf müziğinin öğretimi için önemli bir merkez olan Tekkelerin 1925 yılında kapatılması da Türk müziği açısından önemli bir gelişme olarak görülebilir (Ataman, 1991, s. 22).

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte Muzıka-i Hümayun Orkestrası Ankara’ya çağrılarak Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası olarak düzenli bir şekilde konserler vermeye başlamıştır. Orkestranın Ankara’ya gelişiyile birlikte Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, çağdaş müzik eğitimini verecek kadrolar bu okuldan yetişmiştir. (Katoğlu, 2003, s. 183). Bu dönem içerisinde ulusal opera oluşturma çalışmaları da mevcuttur. 1934 yılında Atatürk’ün emriyle ilk operamız tek perdelik üç yapıtla sahnede sergilenir. Saygun’un Özsoy ve Taşbebek operası ile Akses’in Bayönder operası ilk ürünlerdir (İlyasoğlu E. , 1999, s. 75). Müziğin kurumsallaşması için yurt dışından getirilen birçok müzik insanı bu dönem içerisinde çeşitli faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bunlardan ilki olan Joseph Marx, İstanbul Devlet Konservatuvarının kuruluş, yönetim gibi alanlarında raporlar hazırlamıştır. Aynı zamanda ülkemizde müzik çalışmalarında bulunan Marx müziğimiz hakkında şu ifadelerde bulunmuştur:

“Benim fikrim milli musikin, esaslı unsurlarını bozmadan, terakkisini ve gelişimini temin etmektir. Mamafih bu sözünden Türk müziği ve Batı musikisini birbirine karıştırıp halita (karmaç) yapmak manası anlaşılmamalıdır. Sanat da böyle bir şey yapmak caiz değildir. Sanat bir fidan gibidir. Ağaç fidan halinde dikilir.

Büyütülür ve sahibi tarafından ihtimam ve takayyüt ayında bulundurulur. Lakin ağacı her istediğimiz tarafa kıvrıp bükemeyiz. Zorla kıvrıp bükmek istersek kırılır. Tıpkı bunun gibi sanat da keyfe göre şu veya bu tarafa döndürülemez. Eğer Türk musikisini dilediğimiz tarafa eğip bükmek teşebbüsünde bulunursak onu öldürürüz” (İlyasoğlu E. , 1999, s. 60).

Yukarıda Joseph Marx’ın ifadelerinde Türk müziğinin dokusu bozulmadan gelişiminin sağlanması gerektiğini özellikle vurgulamak istemiştir. Bununla birlikte raporunda yer alan şu ifadeler de önem arz etmektedir:

“Türk Sanat ve Halk Musikisi’nin hem ezgi hem de düzum itibari ile pek ziyade ilgi çeken bir özelliğe sahip olduğunu, Türk Musikisi’nin yüzyıllar boyunca yabancı sanatın tesirinden azade olarak geliştiğini, Türk Musikisi’nin Avrupai manasıyla mühim bir kültür değeri olarak kesin gelişme gücü taşıdığını, milliyetsiz büyük sanat olamayacağını, vatan toprağına ve sesine bağlılığın şart olduğunu, aksi halde sanatın kansız bir özentiyile değersizleşeceğini ve yozlaşacağını açıkça belirtmiştir” (Berker, 2010, s. 20).

Tek parti döneminde müzik politikaları Batı normlarıyla işlenmiş bir Türk müziği anlayışını getirmiştir. Bu dönemde okulların kurumsallaşması, çoksesli yeni bir müzik anlayışının oluşması musiki devriminin önemli kazanımı olarak görülmüştür. Atatürk’ün de önem verdiği musiki devrimi devletin resmi politikası olarak bilinçli bir şekilde işlenmiştir. Yoğun biçimde eserler üretilmiş, halka alışıktığı müzikler yerine Batı müziği formalarında işlenmiş eserler tanıtılarak toplumsal bir algının oluşması hedeflenmiştir. Tek parti dönemi sonrasında benimsenen bu politikalar toplumda yeterince karşılık bulamadığı için zamanla vazgeçilmek zorunda kalınmıştır (Gedikli, 1999, s. 78).

Tek parti döneminde oluşturulmak istenen müzik yapısının halk tarafından benimsenip ilgi görmemesi bu politikaların zamanla geçerliliğini kaybetmesine sebep olmuştur. Müziğimizin dönüştürülmesi çalışmalarına besteciler ve müzik adamları destek vermiş milli müzik anlayışını benimsemişlerdir. Devlet politikası olarak desteklenen yapılan özverili çalışmalara rağmen ortaya çıkan “milli musiki” anlayışı halk tarafından yeterince ilgi görmemiştir (Durgun, 2010, s. 101). Uygulamaya koyulan politikalar,

milli müziğin üretiminde kısmen başarılı, milli müziğin dinlenmesi, benimsenmesi aşamasında başarısız olmuştur (Tanrıkorur, 1999, s. 28).

Devletin müzik politikaları yeni müziğin inşası konusunda yapıcı olurken kısmi zamanlı olarak gelenekten gelen müziğe karşı da yıkıcı olmuştur. Tek parti döneminde “Bizans’ın mirası” ya da “Doğulu” olarak ifade edilen geleneksel müzik bu dönemde deformasyona uğramıştır. Batı müziği unsurlarının eklenmek istendiği geleneksel müziğimiz kendi dokusuyla uyuşmayan birçok denemeye maruz kalmış gelişimi bu dönem içerisinde sekteye uğramıştır. Duraksama dönemini yaşayan geleneksel müziğimizin eğitim kurumlarında öğretiminin ve icrasının yasaklanmasıyla sürecin daha çıkılmaz bir hâl aldığı görülmüştür (Tura Y. , 1999, s. 94).

Tek parti döneminin müzik politikaları, kişilerin özgürlüğü özelinden bakıldığında da belirli bir çerçeve oluşturmak üzere bir takım uygulamalar içerisinde olmasıyla sorunlu olarak görülmüştür. “Kişinin dinleyeceği müziğe kendisinin dışında bir otoritenin seçme/belirleme hakkı olabilir mi?” sorusu insanın aklında bir soru işareti oluşturuyor. Müzik beğenisi ve dinleme alışkanlığı kişinin kendi hür iradesiyle tercih edebileceği bir olgudur. Buna doğrudan ya da dolaylı müdahale söz konusu olmamalıdır. Çağdaş Çok Sesli müziğin topluma telkin edilip, geleneksel müziğin yok sayılması bu dönem içerisinde uygulanan politikalar olarak karşımızda durmaktadır (Durgun, 2010, s. 101).

Bu dönem içerisinde halkın milli müzik kavramına uygun yapıdaki eserleri daha hızlı benimsenmesi için geleneksel müziğe kısıtlama ve yasakların getirilmesi toplumda olumlu sonuçlar vermemiştir. Tek parti döneminde oluşturulmak istenen Batılı yeni müziğin halk tarafından beğenilmemesi sonucu halkın Anadolu’da rahatlıkla dinleyebildiği Arap radyolarına yönelmesini de beraberinde getirmiştir. Arap müziğinin makamsal ve motifsel eğilimlerinin geleneksel müziğimize yakın olması nedeniyle bu müzik türü ilgi görmüştür. Bu gelişmeler neticesinde zamanla görülmüştür ki Arap müziği ve Türk müziği birbirinden etkilenecek sözlerin ve müziklerin birbirine adapte edilmesi sonucu yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. 70’li yıllarda özgün bestelerle etkisini görebildiğimiz bu tarz dönemin müzik politikalarının geleceğe etkisi olarak yorumlanabilir (Durgun, 2010, s. 90).

4.3.1.2.Çok Partili Dönem (1946 Sonrası) Müzik Politikaları

Atatürk'ün uyguladığı politikalar içerisinde yer alan müziğin Batılılaştırılması çalışmaları bir kesim tarafından beğeni alırken aksi istikamette düşünenlerinde varlığı söz konusudur. Atatürk'ün Batı'ya bakış açısı düşünüş temelleri üzerine yoğunlaşmıştır. Batı'ya yönelimindeki temel prensip, Batı kültürünün en üst düzeye çıkmasına sebep olan bilimsel görüşlere varıp Türk kültürünü de bu zemin üzerine inşa etmektir. Uluslar çeşitli olsa da uygarlık tektir ve bu kültüre katılmak gerekir düşüncesine sahiptir (Akarsu, 1997, s. 216).

Milli kültüre karşı Batı kültürü anlayışı Adnan Menderes'in iktidara gelmesiyle 1950 yılından sonra son bulmuştur. Bu durum devletin kültür anlamında tek elden yönetilmesiyle belirlenen politikaların devlet politikası gibi uygulanmasıyla birebir ilgilidir (Gül, 1998, s. 2505). Türkiye'nin bu süreçte NATO'ya katılması ile Batılılaşma hareketinin tamamlandığı Türkiye'nin Batı tarafından kabul gördüğü dile getirilerek, Batı'nın artık Avrupa değil Amerika olduğu varsayımıyla hareket edilmeye başlanmıştır (Deren, 2007, s. 400). Bu yaklaşımın Demokrat Parti tarafından benimsenmesi üzerine Türkiye Batılılaşma eksenini Amerika'nın da dâhil olduğu bir yöne çevirmiştir. Siyasi olarak tek parti iktidarının yerini Demokrat Parti'nin almasıyla kültür ve müzik alanını da etkilediği görülmüştür. Cumhuriyetle birlikte katı bir şekilde uygulanan Batı kültür ve sanatının ülkemizde egemen olması gerektiği anlayışının yerini sürecin kendi akışıyla devam etmesi gerektiği fikri almıştır.

Cumhuriyet döneminde yapılmak istenen müzik inkılabının 1950'lerde politika olmaktan çıkıp çokselsliliğin toplumda “maddi, fikri, uyanıklık ve çevikliğini” sağlamak için bir araç, devletin toplumu ulaştırmak istediği Batılı bir millet görünümü için kullanılan yöntem olduğunu söyleyen Oransay (1985a, 1523), Demokrat Parti(DP) şu sözlerle eleştirmiştir:

“Devlet çok sesli musikiye genellikle ancak Türkiye'nin uygarlık yolunda aştığı büyük yolun bir kanıtı olarak kullanabildiği ölçüde ilgi gösterdiğinden, bir yandan opera, bale ve orkestra gibi seslendirme kurumlarını Ankara'dan sonra İstanbul ve İzmir'de de kurup bunlara cömertçe ödenek ayırır ve yaratıcı ve seslendirmelerini yurtdışında da sergileyerek yüzümüzü ağartmaları için yerli sanatçı, koro ve orkestraları yurtdışına göndermeyi ya da Avrupa ve Amerika'dan koro ve

orkestralar kiralamayı bile göze alırken öte yandan sağlıklı bir musiki yaşamı için zorunlu önlemlerin hiçbirini almadı. Özellikle alt yapı tamamlamaya yönelik hiçbir yapmadığı gibi gerek örgün ve yaygın eğitimde, gerek tekelini elinde bulunduran iletişim araçlarında çok sesliliğin topluma benimsetilmesi ve yaygınlaştırılmasına yönelik hiçbir uygulamayı sürdürmedi.”

Oransay’ın eleştirilerinde haklı olduğu noktalar olmakla birlikte, doğruluğu tartışılır fikirler de söz konusudur. DP döneminde müziğin her türüsünün toplum tarafından rahatça ulaşılmasının sağlandığı, radyonun devlet tarafından etkin bir biçimde kullanıldığı, müzik eğitimi bakımında yurt dışına gönderilen öğrencilerin yurda dönüşle öncülük ettiği eğitim faaliyetlerinin iyileşmesi, devlet okullarında müzik dersinin zorunluluk haline geldiği gibi pek çok yeniliği görececek olursak eleştirilerin fazlaca olduğunu görmemiz mümkün olabilir. Anadolu halkının bildiği ve alışık olduğu tınılar 1950 sonrası daha rahat ve kolay ulaşılabilir olmuş radyonun da daha etkin kullanılması bu sürece katkı sunmuştur.

1945 yılı itibariyle demokratik bir sistem içerisine giren Türkiye bu durumdan payını alarak, 1950 de ilk kez iktidar değişikliği olmuş bunun neticesinde ekonomi, üretim gibi alanlarda tekrar bir atak gerçekleşmeye başlamıştır. Anadolu’da toprak ağalarının bu dönemde zenginleşmesinin artarak devam ettiği görülmekle birlikte dönemin siyasetinde yer aldıkları da gözlenmiştir. Köyden kente göçmek zorunda kalan aileler gelenek ve göreneklerini sürdürmek isterlerken, şehrin getirdiği eğlence ve kültür anlayışına da çabucak ayak uydurmuşlardır. Bunun için eğlence ortamlarına yeni bir tanesi olarak gazinolar da eklenmiştir. Demokrat Parti döneminde müzik açısından öne çıkan eğlence amaçlı bir tür haline gelen Gazino müziği bu dönemde rağbet görmüştür (Güngör , 1993, s. 23).

1950’li yılların önemli toplumsal durumlarından biri göç konusu olmuştur. Şehirlerde oluşan çarpık kentleşme, ekonomik meseleler ve sosyal problemler Türk müziğinden farklı beklentileri de beraberinde getirmiştir. Bu dönem içerisinde “Amerikalılaşma” olgusu Türk müziğinin kimliğine zarar veren büyük etkenlerden olmuştur. Bütün bu durumların ilk belirtileri Klasik Türk Müziğinde görülmüş, zamanla yozlaşmış ve bir halde gazinolarda icra edilen bir hal almıştır. Bu müzik türünün yaygınlık kazanmasıyla birlikte yapısal durumunun yanında da ileriki yıllarda “Türk Sanat Müziği” olarak isim

değişikliğine de uğrayacaktır. Bu dönem içerisinde Klasik Türk Müziği'nin makam, usul ve doğru üslupla söylenmesi dinleyicileri tatmin etmeyerek bunun neticesinde sözleri daha anlaşılır besteler üretilerek halkın ihtiyacına göre müzik üretimi yapılmıştır. Gazinoların toplum tarafından ilgi görmesiyle Türk müziğine yakışmayan icralar yapıldığı ortamlar haline dönüştüğü görülmüştür (Selçuk, 1985, s. 1476-1477).

1950'li yıllarda gazino kültürünün ortaya çıkmasıyla toplumun eğlence hayatında müzik ve görsellik öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönem içerisinde ki sanatçıların sadece sesleriyle kulağa hitap etmeleri değil, görüntüleriyle dinleyicinin gözüne de hitap etmek istemiştir. Radyo konserlerinde sadece ses yeterli gelirken, gazinoda görsellikle insanların sahneye dikkatlerini daha fazla toplayabilmek için öne çıkarılmıştır. Bu yeniliğin öncüsü olarak kendine has sahne üslubu ve kostümleriyle Zeki Müren olmuştur (Yavuz, 2017, s. 19-20).

1950'li yılların önemli bestecilerinden biri de şüphesiz Sadettin Kaynak'tır. Türk musikisinin popülerleşmesi sürecinde göstermiş olduğu faaliyetlerle öne çıktığı görülmüştür. Bu döneme öncülük ettiği görülmüş müzik anlayışı üzerinde etkilerinin çokça gözlemlenmiştir (Özer, 2011, s. 9). 1930'lu yıllar sonrası yaptığı bestelerle geniş kitleler tarafından tanınan Sadettin Kaynak, genellikle Arap ve Mısır film müziklerinin bestelerini yapan müzik tavrı bakımından neşeli ve eğlenceli olduğu bilinmektedir. Eserlerinde popülerliğin yanında kendine has bir üslubu da içerisinde barındırmıştır. Bu sebeple dönemin birçok bestecisinden ayrı tutulmuştur (Özkılıç, 2011, s. 18-19).

Osmanlı dönemiyle başlayıp Cumhuriyetle filizlenen Batılılaşmanın etkileri bu dönem içerisinde popüler müziğin ülkemizde yaygınlaşmasıyla devam etmiştir. Kendisine hızlıca yer edinen popüler müziğin yapısına baktığımızda Doğu ve Batı müzik tarzının karışımı olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Radyo gibi mecralarda kendisine yer bulmuştur zamanla Klasik Türk Müziğinin ilgi görmemesi popüler müziğin gelişiminin ivme kazandırmıştır. Yüzyıllar boyu geleneklerimiz çerçevesinde gelişen müziğimiz, halkın acısını, mutluluğunu, sevgisini ifade ettiği kendi özünü yansıttığı kısacası halkın yaşamına dair her şeyi konu edinebilen bir türdür. Halk müziğinin bu anlamda Karacaoğlan'ı, Âşık Veysel'i, Mahsuni Şerif'i her anlamda dinleyicilerini kendilerine hayran bırakmışlardır. Popüler müziğin halk müziği üzerinde bıraktığı etkilere de bu anlamda değinmek gerekir. Müzik kültürü yaşadığı dönem içerisinde değişiklikler

gösterebilir. Popüler kültürle birlikte müzik kültürümüzde metalaşma görülmeye başlanmıştır. Batıda dinlenen müzik kültürü ülkemizde de ilgi görmüş zamanla popüler hale gelerek dönemin müzik kültürünün değişmesine sebep olmuştur (Yılmaz, 2017, s. 12-13).

1950-1960 yılları arasında kültürde yaşanan değişiklikler, yaşam tarzlarının değişimi müzik alanında birçok ulusal ve uluslararası müzikal faaliyeti de birlikte getirmiştir. Bu alanda yapılan ilk festival 1950 yılının Nisan ayında Üçüncü Türk-İngiliz festivali olmuştur. Bu festival nedeniyle yurt dışından gelen birçok sanatçı Ankara’da konserler vermiştir (Dündar, 2011, s. 5).

Müzik kültürümüz açısından oldukça hızlı gelişimlere sahne olan DP dönemi siyaset, yönetim gibi alanlarda yönünü Batı’dan çevirip Amerikancı bir yaklaşımla yoluna devam ettirmiştir. Cumhuriyet’in ilk yılları itibariyle uygulanmak istenen Musiki İnkılabı fikri çok partili hayata geçişle birlikte kendi olağan sürecine bırakılmış halk tercihlerinde özgürce bırakılmıştır. Radyonun daha aktif kullanıldığı bu dönem ülkemizde müzikal anlamda değişimlerin daha hızlı görülmesini de beraberinde getirmiştir. Yurt dışından ülkemizdeki festival ve konser gibi organizasyonlar için gelen orkestralar birçok müzikal türü de beraberinde getirmiştir. Popüler müziğin yaygınlaşması, dünyada ilgi gören Blues/Caz müziğinin ülkemizde karşılık bulması bu festival ve konserlerin etkisiyle gerçekleşmiştir de diyebiliriz.

4.3.1.3. Ziya Gökalp

Ziya Gökalp, 23 Mart 1876 yılında Diyarbakır’da dünyaya gelmiştir. Babası vilayete evrak memuru olarak görev yapan Mehmet Tevfik Efendi (1851-1890), annesi Zeliha Hanım’dır (1856-1923). Mektebi Rüştîye-i Askeriye mektebine 1886 yılında başlamış burada hürriyet fikirlerini ilk olarak hocası Kolağası İsmail Hakkı Bey’den edinmiştir (Tanyu, 1981, s. 1). Toplumun yaşadığı sıkıntıların üzerinde iz bıraktığı Gökalp, ekonomik olanaksızlıklar ve ailesinin baskıları gibi durumlardan dolayı ruhsal bunalımlar yaşayarak 1894 yılında intihar girişimde bulunmuştur (Nüzhet, 1931, s. 14). Bu girişimi sonrasında kendisini tekrar okuma ve bilime veren Gökalp, Veterinerlik Fakültesine başvurarak eğitimini burada devam ettirmiştir. Okulda bulunduğu süre zarfında yasak yayınları okuması ve farklı çıkışlarıyla dikkat çekmiş 1899 yılında

geçirdiği soruşturma sonucu ceza evine atılmıştır. 12 ay süren cezası sonrası memuriyetlerde görev almış, Hürriyet konularıyla ilgili yazılar yazmaya başlamıştır (Tuncay, 1978, s. 45-46).

Ziya Gökalp, klasik ulus devlet teorisyenlerinin ana tartışmalarına çok benzer bir tarzda, ortak dil, din, kültür, geçmiş (tarih) ve gelecek hedefinde Anadolu haklarının birleşmesini hedefleyen bir toplum modelini savunmaya başlamıştır. Öngördüğü bu model “Türkçülük” ve “vatanseverlik” fikirleri üzerine kurulu milliyetçi bir anlayışta toplum oluşturmaktır. Ulus devlet fikrinin dönemin önemli siyasi fikri olarak kabul görmesi, Gökalp’in bu anlamda öne sürdüğü görüşler döneminde adından sıkça söz edilmesine sebep olmuştur. Kültür ve ulusun birleşmesinden doğan “ulusal kültür” fikrini baz alan fikirleriyle Batı medeniyetine dahil olabileceğimizi savunan yapıda fikirleri mevcuttur. Din ve dil konusunda toplumun birleşmesiyle ulusal kültürün benimsenip içselleştirilmesi sonucu Batı medeniyeti içerisinde yer alınması gerektiğini savunur (Tokluoğlu, 2013, s. 114).

Ziya Gökalp’in yaşadığı dönem içerisinde ki sosyal ve siyasi alanda yapılan köklü reform ve yenilik hareketleri fikrîsel olarak desteklenme ihtiyacı duymuştur. Toplumda yapılan yeniliklerin benimsenmesi kolay olmazken, düşünce ve fikir adamlarının bu alanda yazdığı yazılar, ortaya attığı yeni fikirler kabul görme durumunu daha da kolaylaştırmıştır.

“Türk düşünce tarihinin kuşkusuz en önemli isimlerinden biri Ziya Gökalp’tır. Görüşleri derleme, yüzeysel, dağınık diye eleştirilse bile bugüne değin Türk akademik hayatında da serbest düşünce ortamlarında da onun kadar kapsamlı, derinlikli, sistematik ve etkili bir Türk düşünürü yetişmemiştir. Eğer etkisine bakılacak olursa, anılan eleştirilerin bir bakıma yersiz olduğu da söylenebilir. Bir imparatorluk tarih sahnesinden çekilip ulus-devlet kurulurken çeşitli düşünce akımlarının, beklentilerin ve uğraşların sınır boylarında yetişen Gökalp, Türklerin son yüz elli yılında en önemli tartışma alanlarına yüreklice girmiş, çeşitli kuramlar ortaya atmış, tartışmış, akım yaratmış bir Türk düşünürüdür” (Öztürk, 2011: 320).

Ziya Gökalp'in Türkçülük fikirlerinin yanında kültür, medeniyet, müzik, toplumsal yaşamda yapılması gereken yenilikler gibi birçok alanda fikirlerini beyan ettiği görülmektedir. Dönemin siyasi anlayışında söylediklerinin karşılık bulması onun bu alanda söylediklerini daha önemli kılmıştır. Çalışmamızın bu bölümünde Gökalp'in öne attığı "milli musiki" oluşturulması ve musikinin değişimi konusundaki fikirlerini inceleyeceğiz.

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının oluşmasında Gökalp'in payı şüphesiz büyüktür. Türk müziğinin modernleşmesi anlamında Batı müziği gibi seslendirilmesi fikri dönemin müzik politikası olarak benimsenmiştir. Yapılan bu çalışmalarla medeni bir tını arayışında olan müziğin şekillenmesi sağlanırken, geleneksellikten gelen müziğe de yıkıcı darbeler vurulmuştur (Üstel, 1993, s. 49).

Ziya Gökalp'in milli musiki fikriyle oluşturulmak istenen dönemin müzik politikalarının şu üç esasa dayandırıldığını görmek mümkündür. Buna göre:

- 1) Ulusal Türk Musikisinin yüzyıllar süren birikiminin eski Bizans'tan kalma, "kurumaya yüz tutmuş" halde olduğu ve bu sebeple Klasik Türk Musikisinin etkisinden kurtulmak gerektiği;
- 2) Anadolu halkından işitilerek alınacak hakiki müziğimizin örneklerini toplamanın gerektiği;
- 3) Halk müziği ve Batı müziğinin sentezlenmesinden doğacak milli musikimizin Batı armonisiyle düzenlenmesini sağlayacak müzik adamlarının yetiştirilmesinin sağlanması. Oluşturulan bu kadrolarla eğitim kurumları kurmak ve oluşturulan yeni musikin kabulü için toplumda yoğun bir çalışma başlatmak gerekliliği savunulmuştur (Hasgöl, 1996, s. 32).

Dönemin önde gelen düşünürleri yapılmak istenen inkılapları toplumun içselleştirip gelecek nesillere aktarılması için yazılar ve fikirlerini beyan etmişlerdir. Bu dönem içerisinde müziğe dair söylediklerinin etkisini fazlaca gördüğümüz Ziya Gökalp "milli musiki" kavramını ortaya atarak başka bir beyanında şu ifadelerde bulunmuştur: "Bugün üç çeşit müzikle karşı karşıyayız. Doğu musikisi, Batı musikisi ve halk musikisi Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Doğu musikisinin hem hasta hem de gayri

milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir.” (Gökalp, 1969, s. 143).

Gökalp’in bu sözlerle musiki inkılâbının temellerini oluşturacak fikri ortaya atarken, düşünce sisteminin dönemin siyasetinin müziğe bakışında da etkili olacaktır. Milli musikinın oluşturulması propagandası hayata geçirilerek bu alanda adımlar atılmaya başlanmıştır. Gökalp farklı bir zamandaki fikir beyanında:

“O halde milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne armonize edersek, hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocakları’nın musiki heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün müzik programı esas itibariyle bunlardan ibaret olup bundan ötesi milli musikişinaslarımıza aittir.” (Gökalp, 1969, s. 144).

Bu fikirler ışığında Gökalp; Doğu musikisi olarak nitelendirdiği müzikten tamamen ayrı halk musikisinin revize edilip Batı senteziyle sunulmasını savunmuştur. Milli müzik oluşturma çabasının bu yönde olduğunu görmek mümkündür. Halk müziğinin bu toprakların öz mayası olduğu fakat bunun tek başına modern bir müzik olamayacağını, batı armonisiyle tekrar harmanlanarak sunulmasının doğru olduğunu savunur.

Önemli düşüncelerinden olan etnik bir temele dayanan Türk milliyetçiliğini Ziya Gökalp’in pozitivist kuramı doğrultusunda Osmanlı kültüründen ayırmaktadır. İnce musiki, şark musikisi, fasıl musikisi gibi müzik türlerini Osmanlı bakiyesi olarak görmüş ulusal kültür arasında yer alamayacağını savunmuştur. Türk Halk müziğini İslamiyet’ten öncede var olduğunu ulusal kültürün halk müziğinin Batı müziğiyle sentezlenerek oluşturulmasının gerekliliğini savunmuştur (Aksoy, 2018, s. 201). Ziya Gökalp’e göre Türk müziğinin özü halk müziğidir. Bunun haricinde kalan Türk müziği ise Bizans, Acem ve Arap müziğinin karışımıdır ve tamamen reddedilmelidir. Batı müzik tekniğinin halk müziğine uyarlanmasıyla Türk müziğinin gelişmişlik seviyesini yakalayabileceğini savunur. Böylelikle *milli ve Avrupai bir musikiye malik* olunması mümkün olacaktır (Gökalp, 1969, s. 131).

Ziya Gökalp'in müziğe bakışındaki temel prensibin Şark musikisinin yani Osmanlı musikisinin Bizans'tan kalan bir müzik olduğu ve bize ait olmadığı yönündedir. Cumhuriyet'in yeni değerleri bu musiki üzerine inşa edilemez ve gayri millidir. Atatürk bu fikirlerden fazlasıyla etkilenmiş Cumhuriyet'in müzik kültürünün bu değerler üzerine inşa edilemeyeceğini kabul etmiştir. Halk müziğiyle batı armonisinin harmanlanarak ortaya milli bir musiki çıkarmak olmuştur. Bu düşünceler Geleneksel Türk müziğinin dışlanıp yasaklanmasının alt zeminini oluşturmuş dönemin besteci ve müzisyenleri farklı fikirlere sahipken tartışmaya açık bir konu haline gelmiştir. Hasan Ferit Alnar'ın Türk Halk Müziği kadar Türk Sanat Müziği'nin de çok sesliliğe uygun olduğu ve geliştirilmesinin gerektiği fikrini savunurken, Halil Bedii Yönetken Türklerin icadı olan bu müziğin gelişimi sağlanmış hasta veya yabancı olarak değil tek sesli olduğu için eskidiği fikrini savunmuştur (Balkılıç, 2009, s. 20-23).

Ziya Gökalp Türk halk müziğinin milli musikimiz olarak geliştirilmesinin gerekliliğinden bahsetmiştir. Türk halk müziğinin geleneksel halinin çağın gerisinde kaldığı düşüncesiyle çok seslendirme yapılarak icra edilmesinin gerekliliği fikrini savunmuştur. Bu fikri temellerden yola çıkan kişilerin yaptığı çalışmalarda geleneksellik ve otantikliğin kaybolduğu gözlemlenmiştir. Bu durumda halk müziğinde gelenekselliğin değişim ve dönüşümüne örnek olarak gösterilebilir.

4.3.1.4. Türk Müziğinde Değişimin Öncüleri Türk Beşleri

Cumhuriyet dönemi Atatürk'ün önderliğinde her alanda başlayan yenilik hareketleri müzik alanında da önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Hedef olarak Türkiye'de müzik eğitimi ve müzik kültürü yeniden yapılandırılmak istenmiştir. Tanzimat dönemiyle başlayan müzikte yenilik hareketleri Cumhuriyet dönemi çok seslilik alanında yapılan çalışmalarla devam etmiştir (Selanik, 2010, s. 311). Atatürk'ün müziğimiz adına "milli yaratıcılık ve sanatın geliştirilmesi" fikrini benimseyip, özü Türk Halk Müziğine dayanan çağdaş ve evrensel değerlerde kabul görececek müzikal yapının ortaya çıkması için büyük mücadele vermiştir (Uçan, 1994, s. 49). Maarif Vekâleti Avrupa sınavıyla seçilen başarılı öğrenciler, Batı müziği eğitimi görmek için çeşitli ülkelere gitmişlerdir. Çağdaş Türk müziğinin şekillenmesinde ilk kuşak olarak bilinen Türk Beşleri yakın zaman dilimleri içerisinde yaşamışlar bu sınavda başarı göstererek yurt dışında eğitim görmeye hak kazanmışlardır. Müzik yaşamlarına

geleneksel müziğin içerisine doğarak başlayan bu sanatçılar aldıkları eğitimle Batı müziğini tanımış devletin vermiş olduğu bursla Avrupa'ya giderek çok sesli müziği öğrenmişlerdir. Bu bilgi birikimlerini kendi eserlerine uygulamakla birlikte yurda döndüklerinde halk ezgilerinin düzenlenmesi konusunda da çalışmaları olmuştur. Türk Beşlerinin ortak özelliği olarak kabul edebileceğimiz Anadolu halk türkülerinin çoksesli halde notasının yazılıp seslendirilmesi meselesi halk müziği üzerindeki dönemin anlayışını görmemiz açısından önemli bir durumdur. Milli musiki fikrinin olgunlaşması için yapılan bu çalışmalar önemli olup günümüze kadar gelen eserleri notaya almışlardır. Yetiştirdikleri öğrencilere bilgi ve birikimlerini aktararak çoksesli müziğin yayılmasını da sağlamışlardır.

Türk Beşleri Türkiye'ye döndüklerinde alanda halk ezgileri ve geleneksel Türk müziğinin makamsal yapıları üzerine çalışmalar yaparak Batı müziği teknikleriyle armonize etmişlerdir. Yurtta yeni bir müzikal anlayış yaratmak isteyen Türk Beşleri halk müziği alanında derleme ve düzenleme çalışmaları yaparak halk müziğini geleneksel yapıdan kopartıp yeni bir çoksesli türkü formatı oluşturmaya çalışmışlardır (İlyasoğlu, 2007, s. 11-12).

Cemal Reşit Rey (1904-1985)

1904 - 1985 yılları arasında yaşamış besteci, piyanist, orkestra şefi ve eğitimci olarak yaptığı çalışmalarla Türk müziğine büyük katkılar sunan Cemal Reşit Rey, Türk Beşleri'nin ilk temsilcisi olmuştur. İstanbul'da dünyaya gelen sanatçı, küçük yaşlardan itibaren piyano eğitimine başlamış, 1913 yılında ailesinin Paris'e yerleşmesiyle piyano eğitimine piyanist Marguerite Long ile devam etmiştir. I. Dünya Savaşı nedeniyle eğitimine İsviçre'ye giderek Cenevre Konservatuarı'nda devam ettirmiştir. 1920 yılında tekrar Paris'e dönen besteci, müzikte kompozisyon, müzik estetiği gibi konularda ders alamaya devam etmiştir. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle yurda dönerek İstanbul Konservatuarı'nda ders vermeye başlamıştır. Yaptığı çalışmalarla şehir orkestrasının kurulmasına vesile olmuş ayrıca 1938 yılında İstanbul ve Ankara radyolarında Batı Müziği şefliği görevinde bulunmuş "Piyano Dünyasında Gezintiler" isimli programı hazırlayıp sunmuştur. 1981 yılında devlet sanatçılığı unvanı verilen Cemal Reşit Rey, 1985'de hayatını kaybedene kadar İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuarı 'da Batı müziği ve kompozisyon dersleri vermiştir (Say, 2000, s. 518).

Cemal Reşit Rey'in eserleri incelendiğinde üç dönemden oluştuğu görülmektedir. Buna göre;

“1926-1930 yıllarını kapsayan Birinci Dönemde halk ezgilerinden esinlenerek orkestra, şan ve piyano için çok sesli eserler yaratmış, Anadolu halk ezgilerine farklı boyutlar kazandırmıştır. 1931-1946 yıllarını kapsayan İkinci Dönemdeki yapıtlarında geleneksellikle Klasik Türk Müziği'nden esinlenmeleri yer almaktadır. Bun eserlerin yanında ayrıca konçertolar, operet ve rüvüer, marşlar ve tiyatro müzikleri de bestelemiştir. Onuncu Yıl Marşı, Lüküs Hayat Opereti, Mevlana'nın Mesnevi Mukaddimesi ve Çelebi Operası bu eserlerden bazılarıdır. 1950-1983 yıllarını kapsayan Üçüncü Dönemde ise bestelediği yapıtlar arasında senfonik şiirler, senfonik operetler, senfonik rapsodiler, çok sesli koro eserleri, opera ve şan orkestrasyonları söylenebilir” (Say, 2000, s. 519).

Cemal Reşit Rey Batı müziği sistemini iyi bilmekle beraber Anadolu halk türkülerine de ilgi duymuştur. Milli musiki oluşturma çalışmaları olarak da kabul edilebilecek türkülerin çok seslendirilmesi konusunda yaptığı çalışmaları “Piyano İçin On Halk Türküsü” isimli kitabında toplamıştır.

Bu kitaptan alınan şekil 4'deki Niksar'ın Fidanları (Kalenin Bedenleri) türküsü ve şekil 5'de yer alan TRT repertuar kaydındaki görünümünü inceleyeceğiz. Aşağıda örneklerini gördüğümüz Niksarın Fidanları türküsünün TRT repertuarındaki geleneksel olarak seslendirebileceğimiz notası ile Cemal Reşit Rey tarafından kaleme alınan notasının karşılaştırılması sonucu türkünün değişim ve dönüşümü gözler önüne sereceğiz. Notaya alınan türkü çokseslendirme ve piyano için yazılmıştır. Orijinal hali 4/4'lük ölçü biriminde olan türkü yazılan notasında 2/4'lük olarak yazılmıştır. Rast makamı özelliklerini gösteren türkü “do majör” tonunda yazıldığı görülmektedir. Türkünün orijinal haliyle çoksesli yazılan notası arasında, melodi akış farklılıkları bulunmaktadır. Eserin TRT repertuarındaki halinde sözlerin ilk iki kıtasından sonra nakarat gelirken, Rey'in kaleme aldığı nota da birinci kıtadan sonra direk nakarata giriş yapmıştır. Eserin melodik yapısı her iki notada da aynı gibi görünse de süsleme, nota kalıpları ve nota değişiklikleri göze çarpmaktadır. Eserin orijinal halinde metronom ve nüanslar belirtilmezken Rey'in notasında eserin hızı (Allegro ♩- 70) olarak belirlenmiş, çeşitli nüanslar kullanılmıştır. Aşağıda şekil 6 ve şekil 7'de yer alan Süpürgesi Yoncadan,

Halay türküler de Rey tarafından kaleme alınan türkülerdir. Yazmış olduğu çoksesli türkü notalarının genel görünümünü sağlamak adına kitabından alıntılanmıştır. Bu örneklerde yer alan değerlendirmelerin kitapta yer alan Estergon Kalesi, Sarı Zeybek, Tıpır Tıpır Yürürsün, Gemiciler Kalkalım, Helvacı, Tinimini Hanım, Halay, Küpeli Horoz, Gazi Osman Paşa isimli türküler içinde geçeri olacağını düşünebiliriz.



I
Niksarın Fidanları

Allegretto (♩=69-70)

Cemal Reşit Rey

7

13

leggiere

18

24

30

f

f

p

f



Şekil 4: Piyano İçin On Halk Türküsü Kitabı (Rey, 2011. s. 62)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TİM REPERTUAR SIRA NO: 193
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

YÖRESİ
TOKAT - NIKSAR

KİMDEN ALINDI
MUSEYİN ARSAL

SÜRESİ

KALENİN BEDENLERİ

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

KALENİN BEDENLERİ

KA LE HİW BE DEN LE Rİ YA - R YA - R YAR YAN
KA LE DE Rİ Nİ YO RU - - - - - R
EN TA Rİ Sİ AK TAN DI - - - - - R

DI - - - - - M KOF YE RİN Gİ DEN LE Rİ Nİ NA NAY
HE CA GİR SİN DÖ MU VO RU - - - - - R
HE GE LİR SE HAK TAN DI - - - - - R

CA NİM Nİ NA NAY NAY KOF YE RİN Gİ DEN LE Rİ
CA HE GE LİR SE MU VO RU - - - - - R

Hİ NA NAY YA RİM DE Hİ NA NAY NAY İ PEK BÜ RÜK BÜ RÜK
AS İÇİN DÖKÜB Rİ TOL BU - - - - - N
BENZİ NİN SA Rİ Lİ Gİ

YA Rİ YUN DI - - - - - M Nİ NA NAY NA - - - - - Y İK SA RİY Fİ DAN LA
YA RİY Rİ SEN YA AĞ LA Nİ YO
Rİ LİM DİR - - - - - Nİ NA NAY CA NİM Nİ NA NAY KOF İK Sİ RİN Fİ
YA RİY Rİ SEN YA AĞ LA

DAN LA Rİ RU DI - - - - - M Hİ NA NAY YA RİM DE Hİ NA NAY NAY KOF DA Nİ NA
MANTAN DI - - - - - R

Nİ NA NAY Nİ NA NAY NA - - - - - Nİ NA İ-CA NİM DA Hİ NA NAY NAY
NAY YAN RİM DE

Şekil 5: Niksarin Fidanları (Kalenin Bedenleri) Türküsü (<http://www.soznota.com/soz-ve-nota/niksarin-fidanlari>)

II
Süpürgesi Yoncadan

Cemal Reşit Rey

Con moto (♩ = 160)

p dolce *p dolce e press.*

5

9 *p sempre*

12

14

17 *calando* *pp*

Şekil 6: Süpürgesi Yoncadan (Rey, 2011, s. 76)

VIII Halay

Allegro con fuoco (♩ = 58)

Cemal Reşit Rey

The musical score is written for piano in 10/8 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning of the first staff.

- System 1 (Measures 1-3):** Starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern. A repeat sign is at the end of measure 3.
- System 2 (Measures 4-6):** Measure 4 is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'subito (legato, il piu possibile)'. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 7-10):** Measure 7 is marked '(Rythme initial)' and *ff* subito. The right hand has a melodic line, and the left hand has a strong rhythmic pattern with accents.
- System 4 (Measures 11-13):** Measure 11 is marked *p* subito. The right hand has a melodic line, and the left hand has a strong rhythmic pattern. A repeat sign is at the end of measure 13.
- System 5 (Measures 14-16):** Measure 14 is marked *ff*. The right hand has a melodic line, and the left hand has a strong rhythmic pattern. A repeat sign is at the end of measure 16.

Şekil 7: Halay (Rey, 2011, s. 86)

Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

İstanbul’da dünyaya gelen besteci, küçük yaşlardan itibaren iyi bir kanun sanatçısı olarak yetiştirilmiştir. Hüseyin Saadettin Arel’den armoni, Edgar Manas’tan kontrpuan ve füg dersleri alarak kendini geliştirmiş, 1927 yılında devlet tarafından yapılan sınavı kazanarak okuduğu mimarlık bölümünü bırakarak yurt dışına Viyana Devlet Müzik Akademisine eğitim için gitmiştir. Burada almış olduğu eğitimlerle akademinin yüksek bölümünü bitirerek 1932 yılında yurda dönüş yapan besteci, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda öğretmen olarak göreve başlayıp, Şehir Tiyatrosu Orkestrası’nı şeflik görevini de yürütmüştür. 1936 yılında Ankara’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda şef yardımcılığı görevini üstlenerek, 1946-1952 yılları arasında şeflik görevini icra etmişti. Ankara Devlet Konservatuvarı armoni, form bilgisi ve orkestra derslerine girmiştir (İlyasoğlu E. , 2013, s. 304) .

Eserlerinde kullandığı Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği ritimleri ve ezgisel yapıları yalın bir armoniyle dinleyici kitlesine sunmuştur. Çalışmaların birçok orkestra ve oda müziği eserleri, konçertolar, sahne ve film müzikleri, türküler çok sesli olarak bestelediği koro eserleri yer alır. Hasan Ferit Alnar halk türkülerini düzenleyip çok sesli halde notalarını yazmıştır. Notasını yazdığı türkülere baktığımızda; Leylim (Git Kaleden Yar Getir), Ben Razi Değilim Gama, Genç Osman, Cezayir, Madımak, Yürükler Yaylasında Aman, Deriko, Bayırda Gezen Bacılar, Hani Benim Yemenim, Sabahın Seher Vaktinde Aman türküleri olduğunu görmekteyiz. Viyolonsel Konçertosu, viyolonsel için yazılmış ilk Türk konçertosu özelliğini taşır. Ayrıca bestelediği “Kanun Konçertosu” ile ilk kez geleneksel bir çalgıyı Batılı enstrümanları ile yapılan bir konserde solist olarak yer vermiştir (Say, 2000, s. 520-521).

Şekil 8’de yer alan Kanun Konçertosu Alnar’ın kaleme aldığı içerisinde çeşitli makamları bulunduran dinlenildiğinde Türk müziği ezgilerinin içerisinde saklı olduğu batı tekniğiyle yazılmış bir eserdir. Verilen linkten eserin notada yazılmış halini dinleyebiliriz (<https://www.youtube.com/watch?v=LAARlkCmsok>). Kanun ve kanuna eşlik eden çoksesli partileri nota üzerinde görebiliyoruz.

Ferit ALNAR

104



Şekil 8: Hasan Ferit Alnar Kanun Konçertosu (Çalhan, 2020, s. 1112)

Bununla birlikte Şekil 9’da yer alan Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum türküsünün TRT repertuar nota kaydından bir bölüm şekil 10’da ise Hasan Ferit Alnar tarafından çoksesli olarak notaya alınmış halini görmekteyiz. Türkünün orijinal repertuardaki hali “la” üzeri yazılan Hüseyini makamıyla benzerlik gösterirken Alnar eseri “sol” üzeri yazmıştır. Notaya aldığı türküde dört ses olarak (Soprano, Alto, Tenor, Bas) kaleme almış, piyano ve dört sesli koronun seslendirmesi için uygun hale getirmiştir. Eserin repertuardaki kaydında 4/4 ölçü birimine sahipken Alnar notaya alırken 2/4 ölçü biriminde notaya almıştır. Eserde metronom hızı belirtilmiş ayrıca nüanslara bolca yer verilmiştir. Hasan Ferit Alnar’ın çoksesli olarak notaya aldığı türküyle orijinal hali arasında melodik anlamda çok büyük aykırılıklar bulunmamaktadır. Az sayıda nota ekleme ve çıkarmaları gördüğümüz eserde, söz unsurunun ufak değişikliklere uğramasının yanında “iki komalık bemol” olarak kullanılan değiştirici işaretin Batı müziğinde karşılığı olmadığı için yazılmadığını görüyoruz. Bu da duyumsal eksikliklere sebep olması ihtimalini beraberinde getirir.

TRT MÜZİK DARESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 691
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

YÖRESİ
ADYAMAN

KİMDEN ALINDIĞI
ABDÜL KADİR

SÜRESİ

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM

KA LE DEN KA LE YE SA HI NU ÇUR DUM A HI LEN
KA LE DEN KA LE YE TAŞ BE NO LAY DIM E LÂ GÖZ

VA HI LE . N GÜ NÜM GE ÇİR DİM A HI LEN VA HI LE . N
ÜS YÜ NE KAŞ BE NO LAY DIM E LÂ GÖZ ÜS YÜ NE

GÜ NÜM GE ÇİR DİM YA RE SE KE REZ DİM ŞER BE Tİ ÇİR DİM
KAŞ BE NO LAY DIM YA LI MEZ KA LA NA ES BE NO LAY DIM

ÖY LO LUR BÖY LO LUR TÜRK MEN GÜ ZE LI

E DA SI HO ŞO LUR TÜRK MEN GE LI NO

M. Uysal

- 1 -

KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM
AHİLEN VAHİLEN GÜNÜM GEÇİRDİM
YARE SEKER İZDİM ŞERRET İÇİRDİM
Bağlantı... ÖYDÜLÜR BOYDÜLÜR TÜRKMEN GÜZELİ
EDASI HOŞ OLUR TÜRKMEN GELİRİ

- 2 -

KALEDEN KALEYE TAŞ BEN OLAYDIM
ELÂ GÖZ ÜSTÜNE KAŞ BEN OLAYDIM
YALNIZ KALANA EŞ BEN OLAYDIM
Bağlantı...

Şekil 9: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum Türküsü (<http://www.turkuler.com/>)

Hasan Ferid ALNAR

2

($\mathcal{J} = 96$)

14

S
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li.

A
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li.

T
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li. Ka - le - den *mp*

B
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li.

20

S
o - lay - dım,

A
p kuş ben o - lay - dım, ya - ri - min bas -

T
kn - le - ye kuş ben o - lay - dım, ya - ri - min bas - u - ğu

B
p ka - le - ye kuş ben o - lay - dım, ah

107

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

İstanbul’da dünyaya gelen piyanist, besteci ve aynı zamanda öğretmen olan Ulvi Cemal Erkin küçük yaşta piyanist Adinolf’den dersler almıştır. 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris Konservatuarı’na gönderilmiştir. 1930 yılında okulunu bitirerek yurda dönüş yapmıştır. Musiki Muallim Mektebi’nde piyano ve armoni öğretmenliği görevine atanmıştır. 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı’nda piyano bölüm başkanlığı görevini yürüttükten sonra 1949-1951 yılları arasında konservatuarın müdürlüğünü yapmıştır. Ankara Devlet Operası Orkestrasını yöneten besteci Fransız hükümetince Lengion d’honneur nişanı Erkin’e takdim edilmiştir. 1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanını almıştır (Say, 2000, s. 509).

Piyano için yazdığı birçok beste bulunan Erkin, “Beş Damla” ve “Duyuşlar” gibi önemli eserler vücuda getirmiştir. Ayrıca oda müziği eserleri, konçertolar, köçekçeler gibi sahne ve koro müzikleri bestelemiştir. Geleneksel tınlarında yer aldığı bestelerinde melodi yapısını ve ritim özelliklerini kullanarak başarılı çalışmalara imza atmıştır (İlyasoğlu, 2013, s. 303). Çoksesli olarak düzenlediği türkü çalışmaları da mevcuttur. Bunlardan şekil 11’de yer alan Feraye türküsünün repertuardan bir bölümü alınmış, şekil 12’de yer alan Erkin’nin kaleme aldığı nota ile karşılaştırılması yapılmıştır. Bununla birlikte Madımak, Dirvane (Trabzon Halk Türküsü), Salına Salına, Biz Canları Güle Vermişiz, Sarı Gelin gibi birçok türküyü de çoksesli olarak notaya aldığı bilinmektedir.

Ferahi- Feraye türküsünün repertuardan alınan notasına bakıldığında Nikriz makamı ile benzerlik gösterdiği için “sol” üzeri yazılmıştı. Erkin’nin de türküyü notaya alırken “sol” üzeri yazdığını görebiliyoruz. İki nota yazısı da sol üzeri yazılmasına rağmen repertuardaki halinde iki diyez (fa ve do), eser içerisinde iki bemol (si ve mi) aldığı görülmektedir. Notaya alınan eserde ise donanım bölümünde sadece (si ve mi) notaları için bemol işareti kullanılırken diyez işaretleri eserin içersin de gösterilmiştir. Dört sesli olarak yazılan eserde ölçü usul rakamı 9/4’lük olarak iki notada da işlenirken Erkin’nin yazdığı notada (4/4+2/4+3/4) olarak Türk müziği yazı sisteminde pekte görmeye alışık olmadığımız bir biçimde yazılmıştır. Eserin melodik değerlendirilmesine bakıldığında genel yapıya uygun hareket ettiği görülmüştür. Türkü ismi olarak repertuarda yer aldığı

şekliyle Ferahî- Feraye olarak kullanılmış türkû içesimde “Ferayî” ismi geçerken, Erkin “Feraye” ismini tercih etmiştir.

Değerlendirmesini yaptığımız türkûnün iki halinin de seslendirilmesinin yer aldığı linkleri paylaşarak geleneksel icrası (<https://www.youtube.com/watch?v=eb82p8ErCJo>) ve çoksesli icrasının (<https://www.youtube.com/watch?v=dwcOsEEQ2WU>) duyumsal farklarını gözlemlene imkânını sizlere bırakmak istiyorum.

TRT MÜZİK BAİRESİ KUVINLARI
TMM REPERTUAR SPRA NO: 761
İNCELEME TARİHİ: 4/10/1974
YÜREĞİ
MÜSLA
KİMDEN ALINDIĞI
GALİP BİRSİLİ VE
RAZİYE GÜLTEN
SÜRESİ:

FERAHÎ - FERAYE
(ZEYBEK)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN
DERLEME TARİHİ
10/8/1942
NOTA ALAN
M. SARISÖZEN

(SAZ.....)
FE RA DE MİR Yİ DİR Gİ
CI LER SE
SAY...
Zİ NER NA DÖ Bİ GER FE RA Yİ DE
TUN CO LUR NÖF
YAN DİM A MAH ES ME Rİ YA RİM DE
A MAH DA FE RA Yİ LUR TÜRK
TUN CO SE Vİ
MEN DE Gİ Zİ GA TAR LA
SE Sİ YİP AY RE MA
(SAZ.....)
MİŞ MA YA Yİ NÖF
Sİ OLU CO LUR NÖF



Şekil 11: Ferahî- Ferâyî Türküsü Notası (<https://turkuseli.com//ferayidir-kizin-adi-nota-753>)

Soprano *mf* Fe - ra - ye - dir
De - mir - ci - ler

Alto *mp* Of a - man of Fe - ra - ye - dir

Tenor *mp* Of a - man of Fe - ra - ye - dir

Bass *mp* Of a - man of Fe - ra - ye - dir



Şekil 12: Ulvi Cemal Erkin'in Fera-yi Türküsünün Çoksesli Notası (Karcabaş, 2012, s. 194)

Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)

İzmir'de doğan Saygun, besteci, eğitimci, etnomüzikolog olarak Türk müzik kültürüne büyük katkılar sunmuştur. 13 yaşından itibaren İtalyan asıllı piyanist Rossati'den piyano dersleri alan Saygun, sistemli müzik öğretimini 1922 yılında dönemin önde gelen müzik adamlarından Macar Tefik Bey'den almıştır. Hüseyin Saadettin Arel'den de armoni dersleri almıştır. 1928 yılında Muarif Vekaleti'nin açmış olduğu sınavda başarı göstererek almış olduğu bursla Paris Ecole Normale de Musiqu'e öğrenimi için gönderilmiştir. Burada bulunduğu zaman içerisinde ünlü müzik okullarından olan Schola Cantorum'a geçiş yaparak eğitim hayatına burada devam etmiştir. 1931 yılında yurda dönüş yaparak Musiki Muallim Mektebinde öğretmenlik yapıp Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yönetmiş, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda armoni ve kompozisyon dersleri vermiştir (Selanik, 2010, s. 320).

Saygun'un yurda dönüşüyle birlikte orkestra şefliği yapmasının yanı sıra Türk Halk Müziği'ne duyduğu ilgi sebebiyle bu alanda araştırmalara girmiştir. 1935 yılında Mahmud Ragıp Gazimihal ile birlikte Macar müzikolog olan Bence Szabolci'nin Anadolu'yu Arap ve İran kültürü gibi göstermek isteyen makalesini inceleyip buna karşı olarak yazılar yazmışlardır. Türk müziğinin Anadolu'da İran ve Arap etkisini haricinde Macar ve Avrupa etkilerini detaylı bir şekilde incelemişlerdir (Saygun, 1987, s. 5). Saygun'un kaleme aldığı yazıyla fazlasıyla ilgilenen Bela Bartok, Halkevlerinin daveti üzerine 1936 yılında Türkiye'ye gelmiştir. Bela Bartok Anadolu'yu Saygun'la birlikte

gezerek pek çok türküyü notaya almışlardır. Saygun Bela Bartok'un yaptığı bu çalışmaları yazıya dökerek "Bela Bartok'un Türkiye'deki Halk Müziği Araştırmaları" olarak yayınlamıştır (akt. Kıran. 2005, s. 27).

Cumhuriyet dönemiyle ortaya çıkan Türk müziğinin çok seslendirilmesi konusunda yapmış olduğu çalışmalarla öne çıkan besteci, bu müziğin dünya çapında tanıtılması adına büyük çabalar göstermiştir. Atatürk'ün isteği doğrultusunda bestelediği ilk Türk operası olan "Özsoy" un dışında, ilk Türk bale eseri olan "Bir Orman Masalı" ve ilk Türk oratoryosu olma özelliğini taşıyan "Yunus Emre oratoryosu" nu bestelemiştir. Saygun Türk müziğinin tekrar yapılandırılmasında önemli bir yere sahip olan 1971 yılında Devlet Sanatçısı olma ünvanına layık görülen bestecilerimizdendir (Kıran, 2005, s. 28).

Ahmet Adnan Saygun eserlerinin neredeyse tümünde melodik ve armonik yapıyı modal bir temele oturtmuştur. Bu mihmalde operalar, orkestra ve oda müziği eserleri, konçertolar, piyano eserleri gibi birçok alanda besteler yapmıştır. Halk türkülerini de notaya alan Saygun, çoksesli olarak yazdığı Sille, Bebek (Elma Attım Yuvarlandı), Yavuz Geliyor, Keveng Yolu, Altın Yüzük türküleri günümüzde yazıldığı şekliyle seslendirilmeye devam edilmektedir. Şekil 13'de görülen Kevengin Yolları türküsünün repertuarda yer alan hali ve şekil 14'de Saygun'un notasını yazdığı hali görülmektedir.

Türkünün repertuarda ki orijinal haline bakıldığında Hüseyini makamıyla benzerlik gösterdiği için "la" üzeri yazılmıştır. Ahmet Adnan Saygun ise "fa diyez minör" olarak yazmıştır. Türkünün ölçü usulüne baktığımızda repertuarda 10/8 olarak seslendirilen eser Saygun tarafından 9/8'lik ölçü birimine göre kaleme almıştır. Melodik yapıdaki küçük değişiklikler göze çarparken türkünün ritmik olarak diziliminin değiştiğini görmekteyiz. Eserin orijinalinde "si" notası bemol olarak kullanılmışken notaya alınan eserde bunu göremiyoruz. Eserin sözleri incelendiğinde sözlerin değiştirildiği dikkatimizi çekmektedir. İki icra arasındaki farkın daha iyi anlaşılması için geleneksel icrası (<https://www.youtube.com/watch?v=n89ETfwb6bs>) ve çoksesli icrasının (<https://www.youtube.com/watch?v=sVjU-4uCGIs>) yer aldığı linklerden dinleme imkânına sahip olabilirsiniz.

Ahmat Adnan SAYGUN

114

Necil Kazım Akses (1908-1999)

Türk Beşlerinin en genç üyesi olan Akses, İstanbul'da sanatsever bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta keman ve viyola eğitimlerine başlayan Akses, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Cemal Reşit Rey'den armoni dersleri almıştır. 1926 yılında yurt dışına Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisine girerek burada viyolonsel, konturpuan ve kompozisyon çalışmalarında bulunmuştur. Lisansüstü eğitimini Prag Devlet Konservatuvarı'nı kazanarak devam ettirmiştir. 1934 yılında ülkemize dönen Akses, Musuk-i Muallim Mektebi'nde öğreticiliğe başlayarak Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş aşamasında görev almıştır (Say, 2000, s. 522).

Yaptığı çalışmalar ve besteler incelendiğinde Necil Kazım Akses'in bestelerini dört dönemde incelemek doğru olacaktır:

1929-1934 yılları arasında yaptığı ilk çalışmalar, Avrupa'daki öğrencilik yıllarına dayanır. Piyano ile Prelude ve Fügler, Piyano Sonatı bu dönemler içerisinde bestelenmiştir. 1934 yılı sonrası kendi kuşağının bestecilerinde olduğu gibi Anadolu türkülerini armonize ederek değil, sivilize ederek kullanmışlardır. 1940'lar da yeni döneme giren Akses, bu dönem senfonik eserlerle "Akses stili" belirgin bir hale geldi. "En tanınmış yapıtlarından olan Ankara Kalesi adlı senfonik şiiri, ton dışı müziğe yaklaşan armoni anlayışıyla yazıldığı tarih açısından Türkiye için oldukça ileri ve cesaret isteyen müziktir" (Say, 2000, s. 523).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte birçok alanda yapılan köklü değişiklikler müzik alanında da etkisini büyük ölçüde göstermiştir. Müziğimizin çağdaştırılması düşüncesiyle Atatürk önderliğinde yurt dışına eğitime gönderilen yetenekli öğrenciler yurda döndüklerinde besteci, araştırmacı, eğitimci kimlikleriyle birçok alanda faaliyet göstermişlerdir. Çağdaş müzik eğitiminin temellerinin atılmasında önemli rol sahibi olan Türk Beşleri Avrupa'da aldıkları eğitimle birlikte yurda döndüklerinde bu alanda önemli çalışmalara vesile olup Türk müziğinin çok seslendirilmesi konusunda girişimlerde bulunmuşlardır. Bu girişimler sonucu iki sesli olarak notaya aldığı Ha Buradan Aşağı, Urfalıyım, Kırat, Çayır İnce Biçemedim, Akkoyun, Bozkaya, Harmandalı Zeybeği, Kelpuşum türküleri Akses tarafından notaya alınmıştır. Şekil

15’de repertuarda yer alan Tutam Yar Elinden Tutam türküsünün şekil 16’da çoksesli olarak notaya alındığını görmekteyiz.

Türküler incelendiğinde Uşşak makamıyla benzerlik gösteren türkü iki notada “la” üzeri yazıldığı görülmektedir. Akses orijinal notaya bağlı kalarak nota içeriğinde bir değişim yapmadığı görülmektedir. Komalı seslerin göz ardı edildiği Akses’in kaleme aldığı nota metronom orijinal notadan farklı olarak gösterilmiştir. Dörtlü armoni şeklinde alınan notada seslendirmede orijinale yakın bir üslubun kullanıldığı görülmektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 665
İNCELEME TARİHİ 15.3.1974

YÖRESİ
ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI
EMRAH TAN

SÜRE
♩=192

DERLEYEN
C. DEMİRSİPAHİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN
C. DEMİRSİPAHİ

TUTAM YAR ELİNDEN

h. cenabog

Şekil 15: Tutam Yar Elinden Türküsü Notası

TUTAM YAR ELİNDEN

Necil Kâzım AKSES

(♩ = 66)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

la medu

oy

oy

a - man

oy

a - man

oy

Tu - tam yar e - li - den tu - tam

çı - kam dağ - la - ra - dağ - la - ra

Tu - tam yar e - li - den tu - tam

çı - kam dağ - la - ra - dağ - la - ra

oy

oy

a - man

oy

oy

a - man

oy

Şekil 16: Tutam Yar Elinden Tutam Türküsü Çoksesli Notası (Karcebaş, 2012, s. 210)

4.4. Müziğin Yeni Üretim Mekânları

Geçmişten günümüze halk müziğinin üretildiği, icra edildiği, taşınmasının sağlandığı mekânlar ve ortamlar olmuştur. Anadolu'nun her köşesinde görebildiğimiz müzikli eğlence geceleri halk müziğinin önemli üretim mekânları olarak öne çıkmıştır. Yurdumuzda bunun örneklerini Edirne'den Kars'a birçok yerde göstermek mümkündür. Usta-çırak ilişkisini içerisinde barındıran geleneksel anlamda yörede icra edilen sazların bulunduğu bu toplantı ve eğlence amaçlı bir araya gelişler, kültürün ve müziğin aktarımının en güzel örneği olmuştur. Anadolu'da bu geleneği birçok yerde farklı isim ve şekillerde görmekte mümkündür. Bunlara örnek olarak Kürsü Başı Sohbetleri (Elazığ), Sıra Gezmeleri, Leyli Geceleri (Mardin), Konya Oturakları (Konya), Akşam Sefası (Bodrum-Muğla), Sıra Geceleri (Şanlıurfa), Yaren Geceleri (Çankırı), Harfaneler (Adıyaman), Dursunbey'de Barana Geceleri (Bursa) bunlardan bazılarıdır.

Yapılan bu toplantılar sadece müziğin üretim mekânları olarak kalmamış, aynı zamanda toplumun örf ve adetlerinin yaşatıldığı, toplumsal kararların alındığı, yöresel yemeklerin yendiği, dargınların barıştırıldığı, yörede ihtiyaç sahiplerinin ihtiyaçlarının karşılandığı, kişiler arasındaki uyuşmazlıkların çözülmesi gibi misyonları da içerisinde barındıran toplantılar olmuştur. Sohbetlerin yapılıp, yöresel oyunların oynandığı bu toplantılar, yöredeki insanların bir araya geldiği birlik, beraberlik, sosyalleşme ve dayanışma duygusunun pekiştiği etkinlikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk halk müziğinin günümüze kadar aktarılmasında büyük önem taşıyan ahilik anlayışıyla temellerinin atıldığı sohbet ve müzikli gece anlayışının ortala son 50 yıllık süreçte büyük değişimlere uğradığı söylenebilir. Bulunduğu yörede önemli misyonları da üstlenen bu sohbet toplantılarının birçoğunun içerik ve icra ediliş biçimlerinde değişiklikler meydana gelmiştir. Buna örnek olarak gösterebileceğimiz “Urfa Sıra Gecesi” anlayışının artık ülkemizin her köşesinde eğlence amaçlı olarak yapılan müzikli toplantılar haline dönüşmesi, içeriği, repertuarı, giyim kuşamının tek tipleşmesi, kullanılan enstrümanlar ve yöresel söyleme özelliklerini kaybetmiş olması gösterilebilir.

Bu durumun oluşmasına birçok etkenin sebep olduğu gözlemlenirken bunlardan en önemlisinin köyden kente olan göç meselesi olduğu söylenebilir. Köyden kente göçler nedeniyle kent nüfuzunda artışlar yaşanırken, göç eden insanların kültürel olarak boşluğa düşerek şehirde kimlik bunalımları yaşamış, sentez kültürler ortaya çıkmıştır. Bu değişimlerle müzik ve folklor anlamında değişimlerin keskin bir biçimde gerçekleştiği köyden kente göç eden insanların yerel değerleri evrensel değerlere doğru değişme göstermiştir. Teknolojik gelişimlerinde devreye girmesiyle, içerisinde birçok unsuru barındıran bu toplantılar sadece müzik açısından değil yöredeki kültürün devamı, aktarımı açısından da tehlikeye girmiştir. Geleneksel müzikli eğlence alanlarının ne olduğu ve günümüzde yaşadıkları değişim ve dönüşüm çalışmamızın bu bölümünde anlatılmaya çalışılacaktır.

4.4.1. Geleneksel Müzikli Eğlence Alanlarının Dönüşümü

Sıra Geceleri

Sıra geceleri, yörenin tarihinin, yaşama, biçimlerinin, törelerinin gelenek ve göreneklerin bir sonraki kuşağa aktarıldığı meclislerdir. Zengin kültürü ve folklorü ile

tarih ve kültür şehri olan Şanlıurfa, Hz. İbrahim Makamı, Balıklı Göl ve Hz. Eyüp Makamı gibi kutsal sayılan mekânlara sahip güzide bir şehirdir. Şanlıurfa denilince; müzikal kültürünün çeşitliliği, türküleri, hoyratları, sıra geceleri ilk olarak akla gelmektedir. Sıra geceleri özellikle kış aylarında geceleri olmak üzere yaşları birbirine yakın arkadaş gruplarının her hafta bir evde toplanmakta olduğu, belirli bir nitelik ve düzende olan sıra ile yapılan toplantılardır. Kendi içerisinde kuralları olan bu toplantılarda sıraya gelme saatine uyulur, uymayanlar arkadaşlarınca tespit edilip ceza verilir. Sıraya gelen misafirlerden yaşları büyük olanlar saygı iadesi olarak üst tarafa oturtulur, ev sahibi ise kapıya yakın oturarak gelen misafirlerini karşılar hizmetlerini yapardı. Sıra gecelerinde müzik icra edilirken sohbet etmek meclis tarafından hoş karşılanmazdı. Sıra grubunun seçilen başkanı, sıra gecesini idare eder kurallara uymayanları cezalandırırdı. Sıra gecelerinde katılanların meslekleri, kültür ve sanat seviyeleri, dini konular, Urfa'nın sorunları gibi konular konuşulurdu (Öcal, 2013, s. 148-149).

Şekil 17'de Sıra gecelerinin önemli bir unsuru olan müzik orkestrasından bir kesit görmekteyiz. Şanlıurfa'da müziğin gelişmesine, yaşatılmasına, yeni bestelerin sanatçıların ortaya çıkmasında bu kültür önemli rol oynamıştır. Sıra geceleri sıra elemanlarının icralarıyla yapılır usta-çırak ilişkisini de içerisinde barındırırdı. Düzenli bir şekilde icra edilen müzik belirli bir sıraya sahiptir. Rast ve Divan makamında başlayarak, Uşşak, Hicaz ve gecenin sonuna doğru diğer makamlarda türkülerinde icra edildiği, Kürdi ve Rast makamlarıyla sıra gecesinin son bulduğunu söyleyebiliriz. Hoyrat ve gazellerinde okunduğu bu gecelerde çıraklar ustalarını dinleyip gözlemleme fırsatını bulmuşlardır. Bu yönü sebebiyle sıra geceleri “halk konservatuarı” olarak anılırlar. Her sıra gecesinde müzik icrası olmayabilir. Sıra gecesinin asıl amacı, sohbet, dayanışma, paylaşımdır (Öcal, 2013, s. 149).



Şekil 17: Kazancı Bedih ve “Sıra Gecesi” (Akbiyık, 2003, s.64)

Yukarda anlattığımız sıra gecelerinin misyonu ve amacı son elli yılda geleneğin değişimi ve dönüşümüyle birlikte mecraları değişmiş ilk olarak televizyon programlarında, çeşitli salonlarda ve restoranlarda eğlence amacı ile yapılmaya başlanmıştır. Zamanla bu tarz müzikli etkinliklere sıra gecesi adı verilmiştir. Doğru olan ise “Urfa gecesi”, “Urfa halk müziği gecesi” demektir. Aşağıda 1970’de TRT tarafından yapılan ilk sıra gecesi kaydının görüntüsü Resim 18’de görebiliriz. Burada dikkatimizi çeken önemli detaylar mevcuttur mekanın seçimi, sıra gecesine katılan herkesin tek tip kıyafet giyme gibi bir durumunun olmadığı göze çarpmaktadır.



Şekil 18: TRT Belgesel İlk Sıra Gecesi Kaydı 1970

Bununla birlikte günümüzde kültürel bir objeye dönüşen sıra geceleri sadece Urfa’da icra edilen müzikli toplantılar olmaktan çıkıp, şekil 19’ da görüldüğü üzere Urfa Sıra Geceleri İstanbul’un tanıtılması adına kullanılan kültürel ve satın alınabilir bir objeye dönmüştür. Türkiye’nin her yerinde yapılan müzikli toplantı etkinliklerin genel adı gibi olmuştur. Gelenekte sosyal bir refleks ve ihtiyaç sonucu ortaya çıkan sıra geceleri bu misyonunu kaybederek eğlence kültürünün bir parçası haline geldiği görülmektedir.



Şekil 19: İstanbulun Tanıtımı İçin Yapılan Sıra Gecesi Etkinliği Haberi

Geleneksel sıra gecelerinde kullanılan enstrümanlara baktığımızda bağlama, cümbüş, ud, keman, kanun ve ritim enstrümanlarını görebiliriz. Yukarıda gördüğümüz görselde ise enstrüman sayısının kısıtlı olması doğal bir ortamdan icra edilmesinden ziyade ses sistemine bağlı enstrümanların olduğu sırada yer alan müzisyenlerin tek tip kıyafetleri ilginçtir. Bununla birlikte geleneksel anlamda evlerde, konaklarda yapılan sıra geceleri günümüze gelindiğinde şekil 20’ye bakıldığında otellerde eğlence amaçlı yapılan tek tip kıyafetlerin giyildiği bir hal almıştır. Geçmişte sıra gecelerinde müzik icrasına katılan kişilerin yörede yaşayan müzisyenler ve esnaflar olduğu bilinirken, günümüze doğru gelindiğinde profesyonel müzisyenlerin yer aldığı sıra gecesinde seslendirme yapanların “sen si’ye gel” gel gibi ton belirledikleri bir dönüşümü yakalamışlardır. Değişimin diğer bir farklı yüzü olarak görebileceğimiz dilin yöresel özelliklerden arınarak söyleme biçimlerindeki sadeleşme sıra gecelerinin asıl kimliğinden uzaklaşarak görsel ve müzikal şov aracı olarak kullanılmaya başlandığının göstergesi olabilir. Repertuar ve makamsal anlamda belirli bir düzene sahip olan sıra geceleri içerisinde yöre dışı türkülerinde yer aldığı bir hal almış eğlence amaçlı etkinliklere dönmüştür.



Şekil 20: Afiş

Bunun yanında geleneğin kaybolmaması adına bölgede yapılan çalışmaların mevcudiyetini de bilmekteyiz. Günümüze doğru gelindiğinde sıra gecelerinin yöredeki doğru bir örneğini görebileceğimiz TRT öncülüğünde çekilen sıra gecesini kayıtları değişimi anlamamız açısından önemli bir çalışma olmuştur (<https://www.youtube.com/watch?v=RShTAVjsaHo>)

Kürsü Başı Sohbetleri (Elazığ-Harput)

Elazığ kültüründe önemli yer tutan Kürsü Başı Sohbetlerini Gökçe (2000, s.157)'de şu şekilde anlatmaktadır:

“Geçmiş dönemlerde Harput’ta ısınma aracı olarak “Kürsü”(içi köz dolu bir çeşit mangel) kullanılırdı. Genellikle 4x4 m veya 4x5 m ebadında odalar ortasına masa durumunda kürsüler konur, üzerine gene 4x4 m ebadında yorgan örtülür. Odanın içi, tabana serilen minderler ile duvara asılı halı-kilim gene duvara dayanmış yastıklarla döşenir. Kürsü altına, içerisinde olgunlaşmış ateş konur. (Aksi halde gaz zehirlenmesi olur.) Kürsü başına misafir, ev sahibi ise minderde oturur, dayanma yastıklara dayanır ayaklarını da kürsü altındaki mangala taraf uzatır ve böylelikle ısınırlar. Kürsü başı, Harput’un merkezi ısıtma, dinlenme ve eğlenme yeridir. Bir toplu yaşam örneğidir. Kürsü başında kadınlar, çocuklar eğlenir ya da uyur. Burası evin haremlik bölümüdür. Erkekler selamlıkta ocak başındadır” (Gökçe, 2000:157).



Şekil 21: Elazığ Kürsübaşı (Türker, 1996:199)

“Meclisteki oturma düzeni; yaşlı, bilge kişilerden genç-cahil kişilere doğru olmakla beraber, müzik faslına, yani; ‘meşk’e geçildiğinde özellikle usta hoyrat okuyucuları kürsü etrafına alınırlar. Kürsü başı sohbet ve meşk meclisine zamanında ve selam verilerek girilir. Herkes oturacağı yeri bilir. Misafir varsa başköşeye oturtulur. Mecliste kürsü başında oturanlar konumlarının gerektiği biçimde, kürsü dışında sedirlerde veya yerde bağdaş kurarak, yayılıp kaykılmadan düzgün bir şekilde otururlar. Kesinlikle hiç kimse ayak ayaküstüne atarak oturamaz. Selamlaşma faslından sonra, söze yaşlı bilgeler başlar. İlk sırada toplum meseleleri konuşulur. Var ise küsler barıştırılır. Müşkülü olanın müşkülü görüşülerek hal çaresi aranır. Davacı ve davalıların ifadeleri alınarak karara varılır. Bu uygulamaya gençler ve çocuklar alınmazlar. Bu uygulama sona erdikten sonra, gençler ve çocuklar da içeriye alınır. Kur’an-ı Kerim’den bir bölüm okunduktan sonra, başta oda veya hane sahibi olmak üzere, dualar edilir ve uygulama sona erer. Sıra bu sohbetlerin en önemli bölümü olan meşk bölümüne gelmiştir. Meşki yönetecek olan, musikide söz sahibi olan şahsın komutuyla, önceden akortlanmış bulunan sazlarını ellerinde bulunduran sazandeler “Paşa Göçtü” peşreviyle faslı açarlar. Fasıla peşrevsiz girilmez. Peşrevden sonra her makamın bir veya iki şıkıltımı okunur” (Türker, 1996:199).

Şıkılıtının ardından hoyrat okunur. Makamsal olarak düzenli giden icralar, hangi hoyrat varsa ve en iyi icracısı kimse o tarafından icra edilir. Meşk başlayınca yaşlısından gencine konuşmak uygun bulunmaz, yeme içme yapılmaz. Mecliste görevi olan harici kişilerin dolaşması uygun değildir. Fasıla ara verildiğinde ikramlar yapılır, ihtiyacı olan dışarı çıkabilir. Meclisten ayrılmak isteyen olursa izin alarak buradan ayrılabilir. Kendisine has bir yapısı olan bu mecliste müzik icra etme şekline “Kurala Dayalı Müzik Yapma Geleneği” diyoruz. Ülkemizin diğer bölgelerinde bilindiği kadarıyla bu gelenek yoktur (Öcal, 2013, s. 137).

Kürsübaşı sohbetleri Elazığ kültüründe çok özel bir yere sahiptir. Geçmişte kış gecelerinin vazgeçilmezi bu sohbetlerde birbirine yaşça yakın olan insanlar toplanıp şehrin sorunları, yaşanılan bölge ile ilgili muhabbetler yapılır oyunlar oynar ayrıca küskünler barıştırılır, yemekler yenir müzik icrası belli kaidelere göre yapılırdı. Müzik icrasında yöredeki sanatçılar katılır sohbetteki misafirler türkülere eşlik ederlerdi. Kürsübaşı Sohbetleri’nin müzikal anlamda incelenmesinde önemli bir çalışma olan TRT Ben Anadolu’yum programı, konu hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayacak içeriktedir (https://www.youtube.com/watch?v=hlnz4t_ivF4). Bu sohbetli toplantılarda muhtaçlara yardım kararı alınarak yöredeki yardıma muhtaç insanlara da yardımlar edilirdi. Kürsübaşı toplantıları yöredeki kız isteme ve evlilik kararlarının da alındığı, dini, felsefi konularında konuşulduğu irfan meclisleri olarak kabul görmüştür

Yörede karşılığı bu şekildeyken dışarıya açılan Kürsübaşı sohbet toplantılarının şekil 22’de görüldüğü üzere yapısı ciddi manada değişikliğe uğramıştır. Geleneksellik çerçevesinde Kürsübaşı sohbetlerinde repertuarda icra edilen türküler Elazığ yöresine ait türkülerken yaşanan değişimle yöre dışındaki icralarda görülür olmuştur. Kullanılan enstrümanlar açısından bakıldığında şekil 21’de dikkatimizi gelenekte hiçbir zaman yer almamış org enstrümanının Kürsübaşı ekibine dahil olduğu, mekânsal açıdan bakıldığında ise Kürsübaşı sohbetlerinin Elazığ’da konaklarda evlerde olmaktan ziyade ilin dışına taşarak düğün salonlarında otel salonlarında yapılır hale gelmiştir. Sohbet çalan müzisyenlerin tek tip kıyafette olmaları da gelenekte olmayan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelenekte müziğin üretildiği ve ayrıca yörede önemli bir misyona sahip Kürsübaşı Sohbetleri günümüze doğru gelindiğinde yaşadığı değişim ve dönüşümle satın alınabilir meta haline geldiği görülmektedir. Verilen link den

Kürsübaşı sohbet toplantılarının düğün salonunda sunulan halini görebilirsiniz (<https://www.youtube.com/watch?v=X6jypUzAxKA>).



Şekil 22: Fırat Empire Orkestrası Elazığ Yöresi Kürsübaşı Ekibi Düğün Etkinliği

Günümüze gelindiğinde değişen ve dönüşen kültür anlayışının kürsübaşı sohbetlerine yansması ağır olmuştur. Şehrin kültürel olarak varlığını devam ettirdiği kürsübaşı sohbetleri, eski yetkinliğini kaybetmiş kültürel bir miras olarak günümüzde varlığını korumaya çalışmaktadır.

Konya Oturakları (Konya)

Kökleri Selçuklulara ahilik teşkilatına kadar uzanan Konya'ya ait bu kültür geçmişte hasat mevsimi eğlencesi olarak da bilinen eşini dostunu eğlendirmek isteyen ev sahibinin saz ekibi ve dansçı kadınlarla tertip ettiği gecelere verilen isimdir. Konya oturakları şehir muhiti musiki meclislerine verilen isimdir. Konya'da oturak denildiği zaman akla ilk gelen şehir muhiti musiki meclisleridir. Konya'da halk müziğiyle eş değer olarak görülür:

“...Zira, oturak âlemindeki adap ve erkân, en ileri bir zihniyeti temsil eder. Yirminci yüzyıl insanların cemiyet hayatı bu tezahürlere en çok yer veren bir cemiyettir. Oturak âlemine esas olan ruh raks, müzik ve arkadaşlık esaslarına dayanır. Bu vasıflar bugünkü medenî insanların aradığı şeyler değil midir? İşte, Türkler de asırlarca evvel batı dünyası ve bugünkü cemiyet gibi, bedîî rakslar seyretmek, müzik ve şarkılar dinlemek arzusu ile bu toplantılarda eğlenmişler,

içmişler, şarkı söyleyip söyleterek, oynayıp oynatarak ruhî ihtiyaçlarını tatmine çalışmışlardır.” (Hınçer, 1945, s. 10).

Konya oturakları üzerinde bilgi eksikliği ve kirliliğini görmek mümkündür, bu sebeple Konya oturakları için yanlış anlaşılmalara görülmektedir. Teknolojinin ve toplu iletişim araçlarının yaygın olmadığı dönemde, sosyal yaşantıda önemli bir sere sahip olan Konya oturaklarının belirli kuralları ve vardı. Konya oturak alemlerinde herkesin içeri girmesi mümkün değildir. Bu alemlere girebilmek için, sözde sadakat, emanete sahip çıkma, mertlik, gözü peklik gibi vasıfları taşımak gerekirdi. Konya oturak alemlerinin bazı insanların yaptığı cinsellik içeren toplantılar gibi görülmesi, bu nezih saz ve söz meclislerinin büyük zarar görmesine sebep olmuştur. Oluşan bu kötü imaj sebebiye Konya’da oturak kelimesi adeta zihinlerden silinmek istenmiş, olumsuz bir imaj yarattığı düşüncesiyle unutturulmaya çalışılmıştır. Konya’da dışlanan bu anlayışın Vali Ferit Paşa zamanında yasaklandığı görülmüştür (Gazimihal, 1947, s. 14).

Konya oturaklarının temelini ozanlar/âşıklar tarafından atıldığı kabul edilmektedir. Başta âşık meclisleri olduğu bilinen saz ve söz, şiirlerin söylendiği bu ortamları Mahmut Ragıp Gazimihal, S. Nüzhet, M. Ferit’in hazırladığı Konya Vilayeti Halkıyyâtı adlı eserde şu yorumu yaparak alıntı yapıyor:

"Bay S. Nüzhet Ergun, Konya halkıyatı hakkındaki kitabında âşık meclisleri hakkında bölge kaydı koymadan şu derli toplu bilgileri veriyor: Âşık meclislerinin umumî kaideleri vardır. Riyaset, en ihtiyar saz şâirine aittir. Muammayı o asar, gazele o başlar. Bu adam mevkiini kendi arzusu ile başka bir refikine bırakabilir. Evvelâ çaldıkları Çuhacioğlu Peşrevidir. Bu, an'ane hâline gelmiş, Anadolu'nun hemen her tarafında ahenge o peşrevle başlamak adet olmuştur. Sonra meclisin reisi bir gazel okur. Bu terennümler rast, mahur, uşak, karcığâr ve muhayyer gibi mahdut makamlardan biriyle yapılır. Diğer âşıklar da birer gazel okumaya mecburdur. Fakat ilk başlayanın seçtiği makam ve manaya ötekilerin bağlı kalması şarttır. Reis olan zat hakikî bir konu seçmişse ötekilerin de hakikî, yani ahret üstüne söylemesi gerekir. Okunulan nazımlar ya usta malıdır yahut bizzat kendilerininindir. Gazel bittikten sonra aynı usul takip edilerek divan, semaî, kalenderi, koşma ve destan gibi kendilerine mahsus şekil ve ezgisi olan parçalar okur ve fasla bu suretle son verilir. Âşık faslında aranılan gaye yalnız zevk ve neşe değildir. Ara yerde bir de boy ölçüşme mevcuttur. Her âşık arkadaşlarına üstün

gelmek ve hiç olmazsa onlara yenilmemek kaygısını taşır. Çünkü birbirlerine rakip olmuşlardır. Âşık namını taşıyan bir adamın yanlışını bulup çıkarmak toplantının levazımından sayılır. Böyle umumî kaidelerin her hâlde âşıkların çok gezgin oldukları eski zamanlara ait olduğu anlaşılıyor. Konya bölgesinin kendine mahsus fasıl parçaları âşık peşrevleri-bulunmuş olduğu mevcut iz ve kalıntılardan hâlâ bellidir; ezcümle şu iki saz peşrevi var: 1) İçilli Peşrevi 2) Bülbül Peşrevi. Bir de işleme adıyla dinlediğimiz sözsüz parçanın fasıl ortasındaki dinlenmede çalındığını söylediler. Bütün bunlar, Konya âşık fasıllarının belki de sonradan çıkarılmış bir takım başkalıkları bulunmuş olduğuna delildir...’’ (Gazimihal, 1947, s. 63).

Şekil 23’de Konya Oturak Alemi görselini görebiliriz.



Şekil 23: Konya Oturak Alemi (Sekman, 2009, S.64)

Konya türkülerinin musiki yönüne baktığımızda makamlı ve aranağmemi olduklarını görebiliriz. Klasik şarkılara benzeyen yapılarının yanında, birçoğu mevlevi dergâhlarında mıtraban olarak görev yapan kişiler tarafından muhabbet için bestelenmiştir. Oturak alemi ve muhabbet meclislerinde şekil 22’de görüldüğü üzere kadınlarda katılır, Baranalar tarafından okunan türküler oyun havası türküsü olup, yavaştan hızlıya doğru sıralandıkları gözlemlenir. Genellikle üç bölüm halinde sunulur:

“I.Bölüm: Konya Peşrevi (Uşşak), Sandıklı (Uşşak), Sabahın Seher Vakti (Uşşak), Menteşeli (Uşşak), Sille (Muhayyer), Aşabilsem (Uşşak), İçme Beyim (Hüseyni), Urfalıyım (Karcığar), Mapusahe (Uşşak), Üsküdar (Uşşak), Saffet Efendi (Uşşak), Turnalar (Karcığar), Bülbül (Neva-Hicaz), Aksaray Develisi (Karcığar), Efendim (Neva-Hicaz).

II. Bölüm: Nafiledir Sevdığım (Uşşak), Aksille (Neva-Hicaz), Karanfil (Neva-Hicaz), Çay Kenarı (Neva-Uşşak), Kara Koyun (Neva-Hicaz), Emmiler (Karcığar), Enginli Yüksek Kayalarımız (Nevada Hicaz), Çıbık Telden Bağlamam (Nevada Hicaz), Limo (Nevada Hicaz), Süpürgesi Yoncadan (Karcığar), Aslan Mustafam (Nevada Uşşak), Kozan Dağı (Hicaz), Necip Oğlan (Hicaz), Bağlar Gazeli (Hicaz), Tosun At (Hicaz), Şerif Hanım (Hicaz), Elmalı (Hicaz), Âşık Şem-i'nin Konya Methiyesi (Hicaz).

III. Bölüm: Atımı Bağladım (Nevada Uşşak), Furun Üstünde Furun (Araban), Eczanenin Şişeleri (Nişaburek), Caminin Mazini Yok (Hicazkâr), Karadut (Rast), Âlim (Hüzzam), Evlerinin Önü (Rast), Tatar (Rast), Eşme Kaya (Mahur), Kabak (Rast), Elmaların Yongası (Rast), Gül Dibi Belleniyor (Rast), Baygın Cemilem (Rast), Hocam (Uşşak), Şebab Oğlan (Buselik), Karamanlı (Nevada Uşşak), Mezar Arası (Eviç), Candarma (Eviç), Hafız Mektepten Gelir (Hüzzam), Mapus Damlarına Serdim Postumu (Acem), Yeşilim (Hüzzam), Bir Şarap İçtim Destiden (Rast).” olarak icralar gerçekleştirdi (Öcal, 2013, s.142).

Konya oturak alemleri çok yönlü bir yapıya sahip olduğunu görebiliriz. Alkollü oyunlu eğlenceler olarak yapılan şekil 24’de gördüğümüz bu toplantılar hoş görülmemiş zamanla yasaklanmıştır. Tüm folklor ve müzik verilerinde olduğu gibi zamanla Konya oturakları da değişime uğramıştır. Dünün saygıda, sevgide kusur edilmeyen dost meclisleri, zamanla köklü değişimlere uğrayarak içerisinde cinsellikle anılan toplantılar olarak anlaşılmaya başlanmıştır. 1900’lü yılların başında Konya oturakları oturak alemleri olarak anılmaya başlamış kötü şöhretine bu zamanlarda adım atmıştır (Sakman, 2001, s. 442).



Şekil 24: Geçmişte Konya Oturak Alemleri

Konya oturakları yapıldığı yörede köklü değişikliklere uğrayarak günümüze doğru gelmiştir. Yapıldığı mekan, repertuarında yaşadığı değişiklikler, yapısal olarak dönüşmesi gelenekteki icrasından farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kötü şöhreti sebebiyle kaldırılan Konya oturak alemleri daha sonrasında, yeni neslin halk müziğini icra edecek ortam ve dost meclisleri arayışı sebebiyle yeni bir yüzle “Barana” olarak karşımıza çıkmıştır. Konya türkülerinin icra edildiği Konya tavrını içinde barındıran bir repertuara bağlı kalarak icra edilen türkülerle yapılan barana sohbetlerine içki girmemektedir. Edep ve adaba kesin riayet edilen barana gecelerinde usta-çırak ilişkisi devam etmektedir. Konya’nın metropol bir şehire dönüşmesinin sonucu olarak bu değerler yitirmeye başlanmış, turizm ve tanıtım amaçlı Konya türkülerinin söylendiği sohbetli toplantılar olarak günümüzde yaşamını sürdürmeye devam eden bir kültürel faaliyet olarak kalmıştır (Sakman, 2001, s. 440-443).

Günümüzde Konya oturaklarının yörede geleneksel üsluba sahip sanatçılar tarafından nasıl icra edildiğinin şekil 25’de yer TRT yapımı Ben Anadolu’yum programını izleyerek öğrenebiliriz (https://www.youtube.com/watch?v=mw8yz_DtcSY). Yapılan çalışmada oturakların yapısal özelliklerini ve repertuarı hakkında bilgi sahibi olabiliriz.



Şekil 25: Konya Barana Sohbetleri TRT Ben Anadolu'yum Programı

Konya oturaklarının geçmişte yapılış şekillerinin günümüze yansımalarını Ankara pavyon kültürü olarak nitelendirilecek şekilde görmek mümkündür. Kültürün değişimini ve dönüşümünün yansımaları burada görmek mümkündür. İçkili ve oyunların oynandığı bu ortamlar İç Anadolu'da köyden kente göçle birlikte pavyon kültürüne dönüştüğü görülmektedir.

Çankırı Yaren Sohbetleri

Anadolu'da sohbet gelenekleri birçok açıdan birbirine benzeyen yapıya sahiptir. Bu gelenek içinde Çankırı yaren sohbetleri, içeriğinde yer alan uygulamaların zenginliği ve günümüze kadar yaşatılmış olması yönüyle dikkat çekicidir (Yönetken, 1966, s. 24). Bahsedilen sohbet geleneğinin özellikle Çankırı özelinde kökenlerinin Selçuklu ve erken Osmanlı döneminde Anadolu'da varlığı bilinen “ahilik teşkilatı meclisleri”nin bir tür devamı olduğu görüşü sıklıkla dile getirilir (Çağatay, 1997, 141). Çankırı yaren sohbeti “yâren” adı verilen yılın belirli zamanlarında yapılan seçilmiş üyeleri, toplantıyı yöneten kıdemli “başaga”sı ile kendi içerisinde bir disiplin yapısına sahip olan faaliyetlerin bütününe verilen isimdir. İçeriğinde orta oyunları müzik ve yöresel oyunların oynandığı bu toplantılar, açılış ve kapanış ritüelleri olan, mani söyleme, yemek yeme, kahve içme, misafir ağırlama, mahkeme etme gibi unsurları içerisinde

barındırır. Müziğin önemli bir unsur olduğu sohbetlerde toplu çalıp söylemeler yapılır (Soydaş, 2016, s. 295).

Yaren toplantılarında müzik, belirleyici ve işlevsel yapısının yanında eşlik ögesi olma özelliğine de sahiptir. Sohbet meclisi müzisyenlerin odaya girip “Çuhacıoğlu peşrevi”ni çalmalarıyla başlar içeriye misafirler selamlaşarak alınıp yerlerine oturana değin devam ederdi. Bunun sonrasında “akşam oldu faslı” çalınır ve bitimiyle orta oyunları sergilenirdi. Ezgili manilerin söylendiği sohbet ortamında orta oyunları devam eder verilen arada misafirlere kahve ikramı gerçekleştirilir. Kahve ikramı sırasında geçmişte yaşanmış toplumsal hafızamızda yer etmiş hüznü olayları anlatan türküler seslendirilir. Daha sonrasında da vakit varsa bir fasıl daha icra edilir, toplantı sona ererken bir sonraki ev sahibine devir teslimi sembolize eden “arap verme” merasimi yapılırken musiki icrasına devam edilirdi. Hatırlı misafirlerin gönderilmesi ve yılın sonuncu yaren toplantısının “Cezayir marşı”nın çalınmasıyla sonlanması da gelenekte yeri olan bir uygulamadır. Sohbetlerde kullanılan çalgılar dönemsel olarak farklılık gösterse de bağlama sohbetin değişmez çalgısı olarak kalmıştır. Bağlama, ud, darbuka, keman ve klarnetin varlığını görebildiğimiz yaren sohbetlerinde müzisyenler ücret karşılığı sohbe eşlik ederlerdi (Üçok, 2002, s. 53). Yaren sohbetlerinin şekil 26’da geleneksel olarak icrası hakkında detaylı bilgi sahibi olabileceğimiz TRT yapımı “Geleneklerimiz Göreneklerimiz-Yaren Sohbeti” (<https://www.youtube.com/watch?v=nKvDfTGqD0s>) programı önemli bir çalışma olarak kayıt altına alınmıştır.



Şekil 26: TRT Geleneklerimiz Göreneklerimiz-Yaren Sohbeti

Temel müzik unsurlarını büyük lde muhafaza eden yaren sohbetlerinde, yirmi birinci yüzyılla birlikte değişimler meydana gelmiştir. Sohbetin açılışında çalınan Peşrev misafirler oturtulana kadar ederken günümüze gelindiğinde kısaltılmış biçimde icra edilmektedir. Akşam oldu faslı yine kısaltılarak eserin belirli bir bölümü çalınmaya başlanmıştır. “Cezayir marşı” eskiden hatırlı misafirler ve son toplantılarda icra edilirken günümüzde tüm misafir uğurlamalarında ve meclisin bitiminde icra edilmeye başlanmıştır (Soydaş, 2016, s. 298).

Çankırı yaren sohbetleri ile ilgili yaşanan değişimler gelenek yaşamakta iken gerçekleşen değişiklikler olmuştur. Kırsaldan kentlere göçle birlikte büyükşehirler de kurulan dernekler vasıtasıyla kültürün yaşıatılmaya çalııldığını şekil 27’de ve vereceğimiz linkten görmeniz mümkündür (<https://www.youtube.com/watch?v=UGaPztZiiGU>). Kentlerde daha çok kültürel bir objeye dönüşen Yaren Sohbetleri her ne kadar aslına uygun yapılmaya çalıılsa da içerisinde barındırdığı yöresel müzik unsurlarını, repertuar sıralamasını bulmasının mümkün olmadığı görülmektedir. Gelenek terk edilmediğı halde repertuarın daralması sıralarının değişimi unutulmasıyla ilişkilendirilebilir. Yaren sohbetlerine katılan usta müzisyenlerin zamanla vefatı ve yerine yetişemeyen müzisyenlerin varlığı gelenekteki müzik repertuarının daralmasına sebep olmuştur. Geleneksel yapısıyla müziğin ve orta oyunlarının yer aldığı yaren sohbetleri, temel bileşenlerinden bazılarını kaybetmesinin yanında geleneksel olmayan bazı uygulamaların sohbetlere dâhil edilmesiyle günümüzde yaşamını devam ettirmektedir (Soydaş, 2016, s. 300-301).



Şekil 27: İstanbul Pendik Çankırı Dernekleri Yaren Geceleri

Leyli Geleneği (Mardin)

Anadolu'nun birçok köşesinde varlığını sürdürmeye çalışan “Toplu Çalma ve Söyleme Geleneği” Mardin’de eskisi adar yaygın olmasa da düğün, nişan ve asker eğlenceleri gibi etkinliklerde olmak üzere varlığını sürdürmektedir. Yapılan bu toplantılar kadınlar ve erkekler arasında ayrı ayrı olarak yapılmaktadır. Kadınlar arasında yapılan toplantılara “Sabahiye”, erkeler arasında yapılan ise “Sıra Gezmesi” adı verilmektedir. Kadınların kendi aralarında yaptıkları bu toplantılar genellikle kına geceleri ve özel günlerde düzenlenen toplantılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöre türkülerinin söylenip oyunlarının oynandığı bu toplantılar akşam saatlerinde sırayla yapılmaktadır. Düğün sonrası gelinin eve gelmesinden üçüncü veya dördüncü günü gelin hamamına gidildiği gün yapılır. Hamamda başlayan eğlence evlerde gecenin geç saatlerine kadar devam eder. Bu toplantılarda Mardin ve yöreye ait “Reyhani” oyunu başta olmak üzere, kına sırası ve düğün dışındaki toplantılarda söylenip oynanan “Hınne” oyunu ile devam eder. Bunun haricinde yöre türkülerinden Sabiha, Şevko, Memo, Bir Tel Çektim Mardin’den türkülerini seslendirilir. Bu toplantılara klasik sazlardan Ud, Cümbüş, Kanun ve Def enstrümanları eşlik eder. Yöre türkülerinde kullanılan makamların genellikle Saba, Garip ve hüseyini makamlarından oluşmakla birlikte ana tema bu diziler üzerinden devam eder (Öcal, 2013, s. 130).

“Yörenin geçmiş yıllarda Kerkük ile olan geleneksel bağları incelendiğinde, bu bağların ve etkilenmelerin musiki alanında da kendini gösterdiği görülmektedir. Yöre türkülerinin geleneksel ezgi yapısı incelendiği zaman, gerek ritim, gerekse ana dizi çeşitliliği itibariyle Kerkük musikisi ile birebir benzerliklerin olduğu, temel çatının ise neredeyse Kerkük halk ezgilerinin ana çatısının esasları altında seyrettiği görülmektedir“ (Öcal, 2013, s. 130).

Geleneksel Leyli Geceleri geçiş dönemleri içerisinde kaybolmaya yüz tutmuştur. Yörede Mardin ilinin tanıtımı için kültürel bir obje olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu toplantılar yapılış şekilleri itibariyle Şanlıurfa’daki “Sıra Gezmeleri” ile benzerlik gösterir. Yöre türkülerinin ezgi yapılarına bakıldığında ise Kerkük ağırlıklı olmak üzere Şanlıurfa ve Elazığ müzikal yapısıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir (Öcal, 2013, s. 130).

Barana Toplantıları (Balıkesir)

Barana Farsça bir kelime olup toplanılan yer anlamına gelir. Balıkesir Barana teşkilatı ahilik kökenli bir yapıya sahiptir. Yöre türkülerinin icra edildiği, yardımlaşma ve dayanışmanın olduğu, sohbetlerin edildiği, ve aynı zamanda oyunların oynandığı toplantılardır. Çankırı’da Yarenlik, Urfa’da Sıra Geceleri, Elazığ’da Kürsü Başı toplantıları neyse Balıkesir’deki Barana Toplantıları da odur. Bu durumu Mehmet Akman (2006, s, 45)) yaptığı araştırmalarla şu şekilde açıklık getirmiştir:

“Kendi içersinde yazılı olmayan anayasa kuralları olan; disiplinli, ahlaklı, saygıyı öğreten; birbirini sevmeyi, saymayı öğütleyen; gençlerin terbiyesizliğe, huysuzluğa takılmasını engelleyen; eskiden beri küçük kasabalarda asayiş meselesini sağlayan; bir eğlence, terbiye, kültür ocağı olan; 12 ile 24 kişi arasında değişen üye sayısıylar kış aylarında toplanan, aynı düşünceye uygun arkadaşların bir araya gelerek kurdukları yemekli cemiyetin adı baranadır. Barana topluluğun adı olup yapılan etkinliğin adı sohbettir.”

Barana teşkilatında yer alanlara “sohbet ahababı” ismi verilir. Yaşlarına göre ayrılan ahabaplar yaş aralığı olarak birbirlerine yakın olurlar. “Baranalar yaşlara göre de ayrılıyor. Şimdi: a) gençlerin, b) orta yaşlıların, c) ihtiyarların olmak üzere üç türlü barana vardır. Gençler toplantılarında yerler, içerler çeşitli oyunlar oynayarak eğlenirler;

orta yaşlılar içki içerler; ihtiyarlar da yemek yerler ve ibadet ederler.” (Dengi, 1947, s. 31)

Barana toplantıları mevsim olarak harman sonu, Ekim-Kasım ayları gibi başlayıp Hıdırellez’de (6 Mayıs) tarihine doğru son bulur. Bu zaman aralığında yörede yaşayan insanların işlerinin hafiflemesi sebebiyle koy odalarında, halk evinde, kahvehanelerde toplanarak Barana’nın yapılacağı eve gidilir. Kendi içerisinde bir düzene sahip olan baranalar yemek yenen, müzikli eğlence ve oyunların yer aldığı toplantılar olarak yapılır. Haftada bir sefer yapılan toplantılar genel olarak Cumartesi günü akşamı yatsı namazı sonrası başlayıp gecenin geç saatlerine kadar sürer (Akman, 2006, s. 46).

Barana’da yer alan üyeler Barana Başkanı, Mübeya Memuru (Katip), Çavuş, Hakim, Ahbaplar, Küçük Ahbaplar’dan oluşur. Ahbapların seçtiği başkan ve diğer üyeler toplum içerisinde sözü dinlenen, saygı duyulan kişilerden seçilir. Kendi içerisinde muhakeme yetkisi bulunan bu toplantılarda toplumsal kurallar çiğnenmesi halinde cezalandırmalar yapılır (Akman, 2006, s. 46-47).

Barana toplantılarında başkanın müzik ve oyunlara müsade etmesiyle çalgılar yerini alır türküler ve oyunlar oynanmaya başlanır. Bu oyunlara eşlik eden klarnet, davul, def, darbuka, bağlama kemane ve zilli maşa kullanılır. Yapılan toplantılarda olmazsa olmaz türküler mevcuttur. Sohbet evine gelişte “Sabahtan Kavuştum Ben Bir Güzele” isimli türküyle yürünür. Toplantı evinin önünde türkünün son bulmasıyla eve giriş yapar. Ev avlulu ise avluda, “Evleri Var Üst Başta” veya “Harmandalı” ağır oyunları oynanır. Toplantıda sohbetin açılışında ilk okunan türkü Eminemin Çam Dibinde Sesi Var türküsüdür, sonrasında oyun havaları ve yöresel türküler hep birlikte okunur (Akman, 2006, s. 64-65).

Şekil 28’de yer alan Barana toplantıları günümüze kadar varlığını sürdürmüş Balıkesir’in Dursunbey ilçesinde kış mevsimlerinde düzenli bir şekilde yapılmaya devam etmektedir. Müzikal açıdan bakıldığında kültürün yaşatılması açısından yörede usta çırak ilişkisiyle yetişen kişilerin olmayışı gelecekte bu kültürün kaybolmaya yüz tutmasına sebep olacaktır. Balıkesir Barana Sohbetleriyle ilgili detaylı bilgi sahibi olacağımız TRT yapımı Anadolu’nun Sıcak Yüzleri programı Baranaların tanıtımı için önemli bir kaynak olmuştur (<https://www.youtube.com/watch?v=Asg7ATsZLEo>).

Geleneksel sohbet toplantılarından olan barana toplantıları 2010 yılında UNESCO somut olmayan kültür mirası olarak kabul edilmiştir.



Şekil 28: Balıkesir Dursunbey Barana Toplantısı TRT Anadolu'nun Sıcak Yüzleri Programı

Harfaneler (Adıyaman)

Adıyaman farklı birçok kültürü bünyesinde barındıran bir şehir olma özelliğine sahiptir. Köklü geçmişiyle tarihi zenginliklere sahip olan ilimiz, Anadolu'da önemli bir medeniyet konumu halindedir. Kültür ve sanat açısından zengin olan Adıyaman birçok türkünün kaynak ili olarak görülmektedir. Kökü ahilik teşkilatına dayanan Urfa'daki Sıra Geceleriyle benzerlik gösteren Harfane isimli müzikli sohbet toplantıları Adıyaman'da yaşatılmaya çalışan bir gelenek olarak günümüzde de karşımıza çıkmaktadır. Yörenin müzik kültürünün gelişmesine önemli katkılar sağlayan bu toplantılar içerisinde oyunları, sohbeti, yardımlaşmayı ve yemek ikramlarını barındıran kültür unsuru olarak yaşatılmaktadır.

Kullanılan enstrümanlar açısından incelediğimizde Harfane ve Sıra Gecelerinin ortaklık gösterdiği bölgede yaygın olarak cümbüş, tambur, keman, ud, kaval, ney, mey, bağlama, zurna gibi çalgıların çalındığı görülmektedir. Adıyaman bulunduğu bölge gereği Gaziantep, Şanlı Urfa, Diyarbakır ve Elazığ gibi geleneksel müziğin güçlü olduğu illerden etkilenmiştir de diyebiliriz. Günümüzde Harfane toplantıları kültürel olarak misyonunu kaybetmeye yaklaşmış eğlence amacıyla yapılan müzikli toplantılara döndüğü gözlenmektedir.

Türkü Barlar

Gelenekte müziğin icra edildiği mekânları Anadolu'nun her yerinde gözlemlemek mümkünken, köyden kente göçle birlikte oluşan şehirleşme kültüründe mekânların farklılaştığı müziğin icrasının değişimlere uğradığı gözlenmektedir. Şehirleşme anlayışının getirdiği Türkü Bar kavramı son 10-15 yılın canlı müzik dinleme mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayhan Erol'un 2006 yılında konu üzerine yaptığı çalışmalarda Türkü Barları "kaybolmakta olduğuna inanılan ya da çağdaş yaşam yararına gereği tamamıyla geçmişe indirgenen, yani geçmişe ait olduğu düşünülen, bir müzik dizgesini eski haline getirmeye çabalayan toplumsal bir hareket" olarak tanımlar (Erol,2005, s.4).

Türkü barların ortaya çıkışında ki temel faktörün Anadolu'dan şehirlere göç olduğu düşünülmektedir. 1960 sonrası kırsal kesimden kente doğru başlayan göç eğilimi kültürün ve müziğin kodlarında önemli değişiklikler meydana getirmiştir diyebiliriz. Şehirde türkü icralarının yapılabileceği ortam ve mekan arayışları Türkü barların ortaya çıkmasında ki etken olarak görülebilir. Bununla birlikte bu mekanların ortak noktalarına şekil 29'da baktığımızda duvarlarında geleneksel halı motiflerinin olduğu otantik bir görüntüye sahip olmaları, duvarlarında Aşık Veysel, Neşet Ertaş, Mahsuni Şerif gibi geleneksel halk müziği sanatçılarının fotoğraflarının yer alması, sahnenin bütün mekan içerisinden görülebilecek bir pozisyonda olması ve canlı performans aralarında türkü yayınlarının bantlardan devam etmesi ortak özellikleri gibi görülmektedir.



Şekil 29: Türkü Evi

Müziğin üretildiği mekanlar kentleşmeyle birlikte büyük değişimler yaşamıştır. Bunun en güzel örneği olarak görebileceğimiz “Türkü Barlar” halk müziğinin dinleyici kitlesine ulaştırıldığı, türkü ve bar gibi iki kavramın enteresan bir şekilde yan yana gelerek oluşturduğu mekanlar olarak karşımıza çıkarmaktadır. Burada yapılan müzik icralarında bağlama, gitar, org, mey, zurna, ve ritim enstrümanları görmek mümkündür. Halk müziğinin geleneksel icrasını değil de, şehirleşmiş modern görünümü gibi düşüneceğimiz yapıda sunulduğu görülmektedir.

Türkü barlarda icra edilen müzikleri incelediğimizde popüler ve “özgün” müzik olarak tanımlanan yapıda eserlerin daha fazla tercih edildiği görülmektedir. İcra edilen türkülerin genellikle anonim olmayıp topluluk tarafından bilinen eserler olarak seçilmesi göze çarpar. Her yöreden seçilen türkülerin icra edilmesi repertuar çeşitliliği gibi görünse de ortamda bulunan kişilerin memnun edilme kaygısını güttüğü görülmektedir. Ayrıca sözlerin değiştirilmesi müzikal yapılarında yapılan değişikliklerde sıkça karşılaşılan durumlardır. Türkü yapısından uzak rock ve jazz tınılarının kullanılan enstrümanlarla sağlandığı bu tarzda icra biçimlerinin rağbet gördüğü ayrıca görülmektedir. Türkü barların ortaya çıkışındaki hikayenin halk müziğinin şehirdeki icra ortamı arayışları gibi görünse de zamanla çok farklı bir noktaya evrilmiş, eğlence ve alkol eşliğinde türkü dinlenen mekanlar haline büründüğü görülmektedir.

Düğünler

Anadolu insanının düğün kültürüne verdiği önem günümüze kadar kesintisiz bir şekilde gelmiştir. Geleneksel davranışların sergilendiği, yörenin kendisine ait örf ve adetlerinin yerine getirildiği düğünler, aynı zamanda eğlencenin ve yöresel lezzetlerin de yer aldığı törenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Somut olmayan kültür mirası olarak değerlendirebileceğimiz düğünlerin içerisinde müziğin yeri de şüphesiz büyük olmuştur. Düğün türkülerini oğlan evinde, kız evinde, düğün öncesi, düğün sırası, düğün sonrası gibi zamanlarda karşımıza sıkça çıkar. Geçmişte düğünlere eşlik eden müzisyenlerin yöre sanatçılarından oluşması, icra edilen müziğin yöre türkülerinden oluşması müziğin aktarımı açısından önem arz etmektedir.

Türkiye’de düğün türküleri denilince akla ilk gelen kına türküleri olmaktadır. Kına türküleri gelinin baba ocağından ayrılışının önemli bir timsali olmakla birlikte hüznü, kederi içerisinde barındırır (Er, 1982, s. 159).

“Düğün türkülerinin düğün içerisinde önemli bir rolü vardır. İnsanları bir araya getiren, bireyler arasındaki sosyal bağları güçlendiren, ortaklığı pekiştiren; kişilerin birbirlerine ve topluma karşı nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösteren; insanları sahip oldukları mirasın bilincine vardırarak, gelenek göreneklerini, inançlarını, değer yargılarını, törelerini canlandıran; eğlendiren; mutluluk veren fonksiyonları ile ‘düğün’, Türk kültürünün en önemli ve temel unsurlarından biridir” (Eker, 1997, s. 281).

Düğün deyince toplumumuzda akla ilk gelen eğlence ve oyundur. Müzik düğünün ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte şekil 30’da gördüğümüz yöresel oyun ve dansı da içerisinde barındıran törenler olarak düşünülür (Eker, 2000, s. 99).



Şekil 30: Köy Düğünü (<https://zamandayolculuk5.blogspot.com/2018/>)

Düğünler kültürümüzü geleneğimizi çok çeşitli açılardan besleyen unsurlar olmuşlardır. Geleneğin devam ettirilmesi açısından önemli bir yere sahip olan düğünler, içerisinde çeşitli örf ve adetlerin uygulandığı bu durumun müzikal açıdan da yaşatıldığı törenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Düğünlerde çalınan enstrümanlar yöreden yöreye değişiklik gösterirken, davul, zurna, klarnet, ud, cümbüş, bağlama,

darbuka, kemençe gibi birçok enstrüman yöredeki icra şekline göre çalınır. Anadolu’da açık havalarda yapılan bu düğünler yörenin örf ve adetlerinin yanında müzikal yapısını analiz etmek adına da önemli bir yere sahiptir.

Bakıldığında kültürümüzde önemli bir yere sahip olan düğünler, Erzurum’da barlar, Karadeniz’de horonlar, Doğu’da halaylar, Ege’de zeybekler gibi örneklerin günümüze kadar gelmesinde düğünlerin katkısı büyüktür diyebiliriz. Günümüzde düğün anlayışına kullanılan enstrümanlara örnek olması açısından şekil 31 önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 31: Günümüzde Düğün Etkinlikleri (<https://www.bandobando.com/resim-galeri>)

Geçmişte her yörede düğün yapılış şekillerinin birbirinden farklı olduğu bilinmektedir. Örf ve adetlerin farklı olması gibi yöredeki düğünlerde müzikal yapıda farklılık gösterir. Düğünlerdeki müzikal yapıya baktığımızda geçmişte yöreye ait ezgilerin yine yörede bulunan çalgıcılar tarafından icra edilmesiyle düğünler yapıldığı, oyunların oynandığı günümüze doğru gelindiğinde bu durumun tek tipleştiği görülmektedir. Kullanılan enstrümanların yöresel olmaktan ziyade Batı müziği enstrümanlarına döndüğü bir yapıya bürünmüştür. Geleneksel unsurlardan arınmış düğün geleneği kentlerde düğün salonlarında yapılan belirli bir repertuarla sunulan müzik, yöresel unsurlardan arınmış belirli saatler içerisinde gelenleri eğlendirmek amaçlı yapılır olmuştur.

Âşık Kahveleri

Âşıklık geleneği Türk kültürünün en köklü öğelerinden olan ozan-baksı edebiyatının günümüzdeki uzantısı olarak gelenekte yerlerini korumaktadırlar. Âşıklık geleneğinin tanıtılması, yaşatılması ve yeni nesile aktarımı için büyük önem arz eden âşık kahveleridir. Anadolu’da birçok ilde bulunan âşık kahveleri, çeşitli yörelerden gelen âşıkların sanatlarını icra ettikleri, birbirlerini tanıma imkanı buldukları, atışmaların yapıldığı, söylencelerin olduğu kültür merkezi görevi gören önemli yerler olmuştur. Yaşadıkları dönemin sözcüleri olan âşıklar, gezdikleri coğrafyalarda gördüklerini, geleneklere özgü sözlü olarak aktarırlar. Söz söylemede mahir olan âşıklar dili sade, kıvrak, estetik bir biçimde kullanırlar. Söz söylerken geçmişte kopuz günümüzde ise bağlama onların yareni olmuştur (İstanbullu, 2018, s. 23).

Âşıklar köy odalarında, düğünler, çeşitli dost meclislerinde sanatlarını icra ederken, şehir merkezlerinde belli başlı kahvehaneleri mekan tutmuşlar buralara giderek kendilerini dinlemek insanlarla beraber olmuşlardır (Düzgün, 1994, s. 15). Âşıklar için bu kahvelerin önemi; kendilerini tanıtmak imkanı bulmaları ve buraya gelen diğer âşıklarla karşılaşarak ölçüştükleri er meydanı olarak önemlidir. Tarihte Âşık kahvelerinin varlığını XVI. yüzyıl ve XVII. yüzyılın başlarında yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Bununla birlikte âşık kahvelerinin yaygın hale gelmesi âşık edebiyat ve şiirinin de gelişmesine sebep olduğu görülebilir (Balkaya, 2013, s. 884).

Duvarlarında bağlamaların asılı olduğu, içerisinde destanların, deyişlerin, atışmaların gün boyu devam ettiği kahvenin kendi içinde kuralları vardır. Şekil 32’deki Âşıklar kahvesi geleneğinin icra edildiği aynı zamanda aktarıldığı mekânlar olmuştur. Usta-çırak ilişkisinin yaşatıldığı âşık kahvelerinin kendisine ait kuralları vardır. Birisi çalarken saygıyla çok sessiz kalmak gerekir. saz çalamaya başladı mı her türlü söz durur. Ustaya saygıda kusur edilmez yaşına, seviyesine, bilgisine göre yer verilip, davranılır (Düzgün, 1994, s. 17).



Şekil 32: Kars'ta Aşık Kahvesi Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova

Âşık kahvelerine her isteyen girebilmesi mümkün değildir. Âşıklar bir dizi aşamalardan geçerek tecrübelenerek buraya gelebilirler. Usta âşıklar ustalarla, orta düzeyde olanların iste yaşça ve düzenlerine göre atışmalar yapılırdı. Atışma konularının belirlenmesinde ilim gerektiren konularda usta âşıkların atışması daha makbuldür. Atışmalarda cevapsız kalarak söz söyleyemeyenler bağlamalarını bırakır veya çekilerek atışmayı bırakırlar. Buradan acemi olan âşıklar ders çıkararak daha fazla pişmek için bu kahvelerde ustalarını dinlerler. Lebdeğmez, muamma, nazire söylenme gibi usullerde yine usta âşıklara has irticai güç gösterisi olarak kabul edilirdi atışmalar bu şekilde devam ederdi (İstanbullu, 2018, s. 26).

Anadolu'da göç hareketliliğinin başlamasıyla birlikte birçok âşıka İstanbul'a göç etmiştir. Kent kültüründe âşık kahvelerinde kendisine yer bulan âşıklar geleneğin yaşaması için çalışmalarını buralarda da devam ettirmişlerdir. Köprülü'nün İstanbul'dan Tavukpazarı'ndaki bir âşık kahvesi ile ilgili ifadelerinden öğrenmekteyiz ki:

“Saz Şairleri'nde eski Osmanlı Âşıkları'nın hususi teşkilatı, kıyafetleri ve Âşık fasılları hakkında mufassal malumat vardır. Muhtelif âşıklar toplanarak fasıl icra ettikleri zaman, önce Çuhacı oğlu Ali Paşa peşrevi çalınır; sonra Âşıklar reisi tarafından Hüseyini, Hicaz, Evc, Rast, Uşşak, Kürdi – Hüseyini makamlarından kararı ve miyanı, yerli yerinde gezinme ve taksimler icra edilerek, fasıla başlanılır.

Reisin okuduğu bir gazelden ve bir tek beyitten sonra Divan denilen bir beste Âşıkların iştirakiyle iki inme bir çıkma tertibi üzere terennüm olunur. Bunu her Âşık'ın ayrı ayrı çaldıkları birer Divan takip eder. Sonra, reis bir Koşma okuyarak Taşlama denilen mizahi konuşmalara başlar. Cinas ve telmihlerle dopdolu olan bu taşlamalar pek eğlenceli olur ve diğer Âşıklar da reisi takip ederler. Herhangi biri Âşık reisinin sualine mukabele edemezse herkesin ortasında elinden sazı alınır ve bir latife olmak üzere muvakkaten susturulur” (Köprülü, 1966, s. 242).

Âşık kahvelerinin geleneğinin sürdürüldüğü illerde ve göç nedeniyle büyük şehirlerde de faaliyetlerini sürdürdüğü görülmüştür. Günümüze doğru gelindiğinde ise İstanbul'da âşık kahveleri kaybolmuş, daha köklü ve geleneğe bağlı olan Erzurum, Kars, Kayseri başta olmak üzere Anadolu'nun çeşitli yerlerinde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Âşık kahvelerinin ve geleneğin en fazla yara aldığı durum köyden kente olan göçlerdir. Âşıklık geleneğinde göç eden âşık şehirde karşısında muhatabını bulamamış ve gelenek kısır bir döngüye girmiştir (Artun, 2005, s. 38). Ayrıca Konya'da düzenlenen Âşıklar Bayramı geleneğin özellikle tanıtımı geleceğe aktarımı ve toplumda hatırlatılıp sevdinilmesi adına günümüze kadar yapılan önemli bir etkinlik olmuştur. Anadolu'nun her yanından âşıkların bir araya gelmesini sağlaması adına önemli bir çalışmadır.

Tarihin derinliklerine kök salmış âşıklık geleneği ve âşık kahveleri günümüze doğru gelindiğinde kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Usta-çırak ilişkisinin geleneğin olmazsa olmazı olarak kabul edildiği ve bunun önemli alanı olarak görülen âşık kahvelerinin kapanması sebebiyle geleneğin devamı sekteye uğramıştır.

4.4.3.Dini Mekânlarda Müzik

Din ve müzik olgusu genel anlamda birbirine uzak gibi görünse de hakikatte ayrılmaz bir bütün olarak yüzyıllar boyu birliktelikleri korumuşlardır. Türk musikisini iki şubeye ayırmak istesek dini ve la-dini musiki olarak ayırmak mümkün olabilir. Türk Din Musikisini Câmî ve Tekke Musikisi olarak ikiye ayrılır. Ayrıca Alevi-Bektaşî inancında yer alan “cem ve semah” ritüellerin de ibadet yapılırken müziğin fazlaca öne çıktığını görmek mümkündür. Bununla birlikte Hristiyanlık inancındaki kilisede ayinler sırasında ayin ilahilerinin söylenmesi kilise orgunun bu dinde de müziğin fazlasıyla yer aldığının göstergesidir. Çalışmamızın bu bölümünde müziğin üretim mekânları arasında yer alan

dini mekânları ve değişimleri konu alacağız. Türk din musikisini temelde iki başlıkta incelemek mümkündür. Bunun birincisi Câmî müziği, ikincisi ise Tekke müziği diyebiliriz.

Câmi Mûsikîsi

“Câmide icra edilen, gerek ibadet sırasında, gerekse öncesi ve sonrasında, çoğu zaman irticali (doğaçlama) olarak yani hafızalardaki melodi kalıplarına belirli ibarelerin döşenmesi şeklinde ortaya çıkan ses musikisine Câmî Musikisi denir.” (Özcan, 1982, S. 566).

Câmî musikisinin genel özelliklerine bakıldığında güfte olarak adlandırılan metinlerin genelde Arapça olduğu ve dini musiki kurallarına göre bestelendiği, câmi musikisinde herhangi bir enstrüman kullanılmadığı, icranın genellikle tek kişi tarafından usulsüz eserler üzerinde yapıldığı besteli eserlerin ise müezzinler tarafından topluca okunduğu söylenebilir (Tanrıkörur, 2005, s. 48).

Câmî Musikisi Formları olarak isimlendirilen bu formlar belirli bir kalıp olan besteleri buna göre düzenlenen eserlerdir. Formlar içerisinde Kur’ân-ı Kerîm, Ezân, Kâmet, Tekbîr, Salât, Tesbîh, Mahvel Sürmesi, Temcîd ve Münâcât, Mevlîd, Mi’râciye gibi formlar yer alır (Demirtaş, 2009, s. 214-219).

Câmî musikisini etkileyen yöresel unsurlarında varlığı söz etmek mümkündür. Anadolu’da geçmişte ezan sela gibi bütün cami içi etkinliklerin planlayıcıları cami hocaları iken günümüzde bunun yerini her yerde yaygın olarak gördüğümüz merkezi sistemle bu işler yapılmaktadır. Bu da yörede mahalli okuma usulünün kaybolmasına sebep olmuştur. Doğu illerimizde yöresel olması anlamında değerli olan Kürtçe mevlit okuma geleneğinde günümüzde kaybolmaya yüz tutmuştur. Buna örnek olarak verebileceğimiz Elazığ yöresinde salâtların eski okuma usulüne göre halk müziğindeki hoyrat okuma hançereleriyle okunması bu formaların okunduğu yörenin halk müziği özellikleriyle de benzeştiğini gösterir durumdadır. Bu okuma şeklini icra eden Elazığ İzzetpaşa Camii müezzini Mevlüt Hoca örnek olabilir (<https://youtu.be/x3p96myP8kU>). Câmî musikisi olarak değerlendirilen bu formlar Osmanlı döneminde daha önde ve icra edilen yapıdayken günümüze doğru gelindiğinde icracıların yetişememesi ve câmilerin

bu konuda eksik kalması sebebiyle belirli formaların icralarının yapılmadığı gözlemlenebilir.

Tekke Mûsikîsi

Osmanlı döneminin müzik ve kültür hayatında önemli bir etkiye sahip olan tekkelerin varlığının 1300'li yıllara dayandığı bilinmektedir. Din temelli toplu zikirlerin yapıldığı tekkelerde cami musikilerinin icrasının yanında enstrümanların kullanılması farklı bir yapısal anlayışı beraberinde getirmiştir. Toplu zikirlerin yapıldığı tasavvufi ayinlerde çalgılarında kullanılmasıyla tekke musikisi yapısının da oluştuğu görülmektedir. Türk müziğinin bu dönem içerisinde etkilendiği önemli kaynaklar haline dönüşen tekkeler, içerisinde yetiştirdiği besteci ve icracılarla dönemin müzikal anlayışına da yön vermiştir. Belirli formaların oluşmasıyla Osmanlı dönemi müzikal anlayışına büyük katkılar sunan tekkeler İstanbul'un fethiyle daha da güçlenerek İstanbul'da merkezleri bulunur hale gelmiştir. Tekke ayinlerinde birincil amaç zikirdir ve bu zikir esnasında müzik zikrin yürütülmesi için bir araç olarak kullanılmıştır (Karabaşoğlu, 2016, s. 197-198)

Tekke Mûsikîsi Formları olarak ortaya çıkan Mevlevî Âyini, Durak, Kasîde, Şuğul, İsm-i Celâl, Savt, Mersiye, Nefes, İlâhî, Na't gibi formlar tekke ayinleri sırasında belirli kurallara bağlı kalınarak icra edilir (Demirtaş, 2009, s. 220-224).

Osmanlı toplumunun büyük bir itina ile yaşattığı içerisinde müzikal icraları da fazlasıyla barındıran tekkeler Türk din musikisinin önemli bir ayağı olarak görünürken Cumhuriyetle birlikte Tekke ve Zaviyelerin kapatılması kanunu sonucu duraklamaya girmiştir. Zamanla burada yetişen ve icraların devamının gelmemesi ve icra edilecek ortamların olmaması sebebiyle günümüzde unutulmaya yüz tutmuş formlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekke müziğinin geçmişinde müzikal yapısı çok kuvvetliyen günümüzde icra için repertuar ve icra edecek kişi sayısı çok düşük görünmektedir.

Kiliselerde Müzik

Müziğin hemen hemen tüm dini geleneklerde farklı formlarda varlığı bilinmektedir. Hristiyanlık dini içerisinde müziği en fazla barındıran dini anlayıştır demek doğru olabilir. Hz. İsa'nın son akşam yemeğinde havarileriyle birlikte ilahiler söylediği bilgisi,

müziğin dinin içinde kullanılması ve gelişimi için önemli bir etkene sahiptir (Brown, 2005, s. 6307). Hristiyanlığın Kudüs kökenli olması sebebiyle müziğin kullanımında da büyük ölçüde Yahudilikten etkilendiği bilinmektedir. Buna örnek olarak Yahudi ibadethanelerinde bayan sesinin kullanılmaması, uzun süre Hristiyanlar tarafından da devam ettirilmiştir. Hristiyan musikisinin bilinen ilk ilahileri Hz. İsa'nın on iki havarilerinden biri olan Aziz Pierre tarafından Antakya'dan Roma'ya taşınmıştır. (Oral, 2011, s. 73).

Papa I. Gregoryan (590-604) kendinden önce gelen Papa Ambrose'in oluşturmak istediği kilise ilahilerini geliştirip standart bir hale getirmeye çalışmıştır. Bu ilahiler daha sonrasında "Gregoryan İlahileri" olarak kilisede ayinler esnasında söylenerek yaygınlık kazanmıştır. Kilisenin destekleriyle 8. yy. kurulan müzik okulu kilise müzisyenlerinin yetişmesi için önemli bir gelişmedir. 9. yy gelindiğinde kilisede söylenen ilahilerin notaya alındığı görülmekle birlikte org ile daha organize olarak bestelenen ilahiler 12. yy da Paris'teki Notre Dame katedralinde bestelendiği görülmüştür. Zamanla tek sesli ilahilerin yerini koro halinde söylenen çok sesli ilahiler almıştır (Brown, 2005, s. 6309).

Avrupa'da reform hareketlerinin başlamasıyla kiliselerde ayin ritüellerinde kısmi değişikliklere gidilmiştir. Bu durumdan kilisede icra edilen müzikte etkilenmiştir. Martin Luther, kilisede anadilde ibadet yapılması gerektiğinin öncelemiş ilahilerinde anadilde söylenmesi gerekliliğini savunmuştur. Günlük müziğin formlarını kullanarak bestelediği ilahiler kolay ezber edilmesiyle kilisede daha fazla kullanılır bir hal almıştır. Martin Luther'in bu yaklaşımı ayinlerde müziğin kullanımını daha da fazlalaştırmıştır (Brown, 2005, s. 2006)

Günümüze doğru gelindiğinde eski kilise ilahilerinin yerini daha kolay ve hızlı ezberlenecek ilahilerinin aldığı görülmektedir. Kilise orgunun yanında gitar gibi enstrümanların da eklendiği görülmektedir. Bununla birlikte ilahi yapılarının melodi ve söz anlamında çok sadeleştiği bilinmektedir. Dijital çağa ayak uyduran kiliseler, ayinler sırasında seslendirilecek ilahilerin yer aldığı şekil 33'de "Tapınma Önderi" isimli bir telefon uygulamasından faydalandığı, 12 dile kadar çeviri yapabilen ilahilerin olduğu bu uygulamayla cemaat ve kilise korosunun seslendirmeleri bu uygulama üzerinden yaptığı bilinmektedir.

İlahi listesi ara Beni Sevdin Rab + Listeye Ekle

İngilizce: How You Loved Me Lord #b

Türkçe (Kiril Yazılışı): Бени Севдин Р... #b

Kapo Yok

Dm
Beni sevdin Rab,
Am7
Öyle sevdin ki,
Gm7
Biricik oğlunu
C
Verdin sen.

A#
// Ben günahkarken,
Am
Karanlıktayken,
Gm A7
Mesih benim için öldü. //

Dm
Tasarın tamamlandı,
Am7
Günahım amlandı,
Gm7
Çarmıhta her şey
C
Yenilendi.

İlahi listesi ara Beni Sevdin Rab + Listeye Ekle

İngilizce: How You Loved Me Lord #b

Türkçe (Kiril Yazılışı): Бени Севдин Р... #b

Söz ve Akorları Göster

♩ = 75 Dm Am7
Be-ni sev-din Rab, Öy-le sev-din ki, Bi-ri-cik
3 Gm7 C
oğ - lu - nu Ver - din sen.
4 Bb Am
Ben gü - nah - kar-ken, Ka - ran - lık - tay-ken,
6 Gm A7 Fi
Me-sih be - nim i - çin öl - dü.
8 Fine Dm Am7

Şekil 33: Tapınma Önderi Uygulaması

Ayrıca kilisede çalınan orgun haricinde büyük ayinlerde çeşitli enstrümanların kullanıldığı da görülmektedir.

Cemlerde Müzik

Anadolu'da çok köklü bir yapıya sahip olan Alevi-Bektaşî inancı içerisinde barındırdığı müzik ve semah unsurları nedeniyle çalışmamızda incelenecektir. Geçmişte yapılan cem törenleri ritüellerinin günümüze gelindiğinde ne tür değişimler yaşadığını inceleyeceğiz. Anadolu'daki mistik düşünce ve kültürel mozağin günümüze ulaşan önemli bir kolu olan cemler, icra edilmesi gereği içerisinde müzik unsurlarını fazlaca barındırır. Zakirlerin görev aldığı cemlerde Alevi geleneğinde yüzyıllık birikimle kaleme alınmış deyişler semahlar seslendirilir. Bu düşüncede yer alan felsefî anlayış ve inançta olan derin bilgi cemde icra edilen müzik ve semahla vücut bulmuştur diyebiliriz.

İnanç ve müziğin birlikteliği birçok din anlayışında olduğu gibi Alevi-Bektaşî inancında da Tanrıya ulaşmanın bir yolu olarak görülmüş bu sebeple önemli bir yere sahip olmuştur. Cem ritüelinde zikri destekleyen başlıca öge zakirin bağlama eşliğinde çalılıp söylendiği deyişler ve semahlar olmuştur. Geçmişin mirası olarak devralınan Alevi düşüncesinin kalıplaşmış eserleri nefes, düvaz, deyiş, semah vb. türde eserler günümüze kadar gelmiştir (Erol, 2005, s. 106). “Cem içerisindeki icra edilen semah ve Kırklar söylencesi cemin en önemli unsurlarındandır. Sembolik ve doğaçlama birçok unsuru içerisinde barındıran cemler, Dede önderliğinde zakirin bağlama çalarak Hz. Muhammed, Hz. Ali, Ehlibeyt, 12 İmam ve Kerbela olayı üzerine deyişler, mersiye, dualar okunur. Okunan eserlerin Alevi-Bektaşî geleneğini besleyen Pir Sultan Abdal, Şah Hatayi, Yunus Emre, Kul Himmet gibi önemli ozanlara ait olduğu bilinmektedir. Cem süresince oturma düzeni halka şeklinde olup yüz yüze bakacak şekilde yerleşilir. Tevhid çekilip, gülbengler okunarak halka namazı adı verilen ibadet yapılır. Kadın erkek birlikte bağlama eşliğinde semahlar döner “12” hizmet adı verilen hizmetler yerine getirilir. Yöresel bazı farklılıklar olmasına rağmen cem ritüelleri genel anlamda birbirine yakın bir yapıdadır.” (Pehlivan, 1997, s. 46).

Alevi inanç felsefesinde zakirliğin önemli bir yeri olmakla birlikte sözlü geleneğin aktarılmasında önemli rol oynarlar. Cemde dedelik makamından sonra hiyerarşik düzene göre gelen zakirlik, hem müziği hem de zikre dayalı ritüelleri yöneten kişi olarak cemde sanatsal bir yaratımda da bulunur. Cemlerde belirli bir düzen olmasının yanında zakirin yetenek ve yaratıcılığıyla deyişlere ve semahlara ezgisel anlamda doğaçlama olarak katkısını gözlemlemek mümkündür (Satır, 2016, s. 1343).

Cemde icra edilen eserler sırasında uyulması gereken kuralları “Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik” kitabında Bedri Noyan bizlere şu şekilde aktarmıştır,

“Bu eserlerin icrası da belli bir kural ve disiplin içinde yapılırdı. Alevî-Bektaşî geleneğinde bağlamayı icra edecek kişinin uyması gereken kurallar vardır. İcracı icraya başlamadan önce sazın karın (Göğüs) bölümünün sağ, sol ve orta kısmını “Allah, Muhammet, Ali” diyerek üç defa öper. Muhabbet sofrasında veya ayin-i cemde saz çalınıp düvaz okunurken herhangi bir şey yenilip içilmez, diz üstü oturulur, konuşulmaz. İcranın Kur’an dinleniyorcasına bir saygı ile dinlenmesi gerekir” (Noyan, 2001, s. 677).

Cemlerde bağlamanın yerini ve saygınlığını anlayabilmek için Noyan'ın tespitleri önemlidir. Anadolu'da Alevi-Bektaşî inancına göre bağlamanın önemi ve inançla bütünleşmesini şu şekilde ifade etmek mümkündür.

“Bilhassa Bektaşî âşıkları ve bazı meydan şairlerinin kullandıkları sazların daha büyük olduğu görülür. Bunlarda ayrıca saza takılan tel sırası, çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler, bu deliklerin sayısı, sap dibinin gövdeye bittiği kısımlarda görülen şekiller ve sazın bazı parçaları özel remizler olarak birtakım Bektaşî inançlarını simgeler. Tellerin üç sıra bağlanması, sazın göğsüne ve teknenin üst kısmına açılan üç delik; Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali üçlüsünü temsil eder. Saz sapının gövde ile birleştiği yere yapıştırılan üçgen şekiller de yine aynı inanç doğrultusunda kullanılan Bektaşîlik remizleridir. Saz üzerinde üç sıra halinde toplam on iki telin bulunması ise bu tellerin on iki imam aşkına bağlandığı anlamını taşır. On iki tel bağlanan bir sazın da büyük ebatta olacağı muhakkaktır” (Şenel, Âşık Musikis, 1991, s. 553-556).

Değişen ve dönüşen toplum yapısının gelenekten kısmı bir şekilde uzaklaşarak yeni bir yapıya büründüğünü görmek mümkündür. Bununla birlikte Alevi-Bektaşî geleneğinde cemlerin yapılış şekilleri ve müzikal anlamda görülen değişikliklerde günümüz şartlarından etkilenmesi sonucudur demek doğru olacaktır.

	Geleneksel Alevilik	Günümüz Aleviliği
Mekansal Dönüşümler	Kırsal Mekan	Kentsel Mekan
	Ocaklık Sistemi ve Dedelik Kurumu	Dernek ve Vakıflar
	Meydan Evi (Kırklar Meydanı)	Cemevi, Temsil Mekanları (Salonlar, kültür merkezleri, açık konser alanları)
Kültürel Aktarımdaki Dönüşümler	Sözlü Kültür	Yazılı Kültürle Yeniden Biçimleniş
Eğitsel ve Örgütsel Dönüşümler	İçkin İbadet Anlayışı	Kültürel Kimliğin Devamlılığı
	İbadet Anlayışında Doğaçlama	İbadet Anlayışında Temsil
	Ayin-i Cem	Cem Ritüelleri
	Usta-çırak ilişkisi	Kurs Merkezli Eğitim Anlayışı
	Kapalı Toplum Örgütlenmesi	Toplumsal Örgütlenmede Kültürel Temsil Odaklı Dışa Yönelim
Müziğe İlişkin Dönüşümler	Zakirlik	Müziyenlik
	İcrada Doğaçlama, Performans ve Yaratım	İcrada Notasyon
	Kültürel Bellek	Repertuvar
	İnanç ve İbadet Odaklı Müzik Anlayışı	Gösteri Odaklı Müzik Anlayışı
Anlamsal Dönüşümler	Mana	Meta

Şekil 34: Geleneksel Aleviliğin Günümüz Koşullarında Yeniden Biçimlenişi

Yukarıdaki şekil 34’de 1950 öncesi ve sonrası göçle birlikte değişen kültürel yapının cem ritüellerindeki değişimini gözler önüne serer niteliktedir. Anadolu coğrafyasında yüzyıllar boyu yaşayan Alevi-Bektaşî geleneği günümüze doğru gelindiğinde göç, kentselleşme, modernizm gibi süreçlerden etkilenmiştir. Alevi geleneğindeki kültürel ve inançsal alandan ziyade daha çok cemlerin yapılış ve müziğin icrasıyla alakalı yapılan değişikliklerin varlığı söz konusudur.

Göçle birlikte gerçekleşen mekânsal değişimler ve şehirde cem yapılacak mekanların tekrar inşa edilmesi geleneksel anlamda yapılan cemlerin değişimini de beraberinde getirmiştir. Cemlerin yapılış ritüellerinin değiştiğini görebiliyoruz. Bununla beraber şekil 35’de cemlerde bağlama haricinde başka enstrümanların çalındığı da görülür olmuştur.



Şekil 35: Ankara Can Dostlar Cem Evi (<https://www.pirha.net/ankarada-can-dostlar-cemevinde-lokma-cemi-gerceklestirildi-98632.html/28/12/2017/>)

Kırsalda yapılan cemlerde dedelerinin ve zakirlerin o bölgede yaşadığı görülürken, günümüze gelindiğinde dede ve zakirlerin gerektiğinde başka illerdeki cemlere katıldığı ve yönettiği gözlemlenebilir bir durum olmuştur. Cemlerdeki bağlamanın elle çalımının yerine tezeneli çalımının da yapılması, bunun yanında “şelpe” tekniği gibi birçok unsurun bağlama icrasında kullanıldığı, repertuar alanındaki değişiklikler ve notasyonun kullanılması, usta çırak ilişkisiyle yetişen zakirlerin yerini bağlama alanında eğitimli kişilerin alması gibi değişiklikleri gözlemlemek mümkündür. Tek tipleşen bir yapıya bürünen cem ve sema gösterileri Anadolu’daki icra ediliş kimliğinden sıyrılıp günümüzün şartlarına uydurulmuş bir hal aldığı görülmektedir. Günümüzde dernek ve vakıflar olarak hayatlarını sürdüren Cemevleri, kültür programları, toplantılar, sempozyumlar, cenaze, nikah törenleri ve konser programları gibi etkinlikleri de bünyesinde barındırır bir hal almıştır.

4.5. Âşıklık

Âşıklık geleneği köklü bir geçmişe sahip olan kültürümüzün önemli öğelerinden biridir. Geleneğin taşıyıcısı olan âşık; çeşitli Türk boylarında “aşig” (Azerbaycan Türkleri),

“âşık/huŝtar” (Özbekler), “kam” (Altay Türkleri), “şaman” (Tonguzlar), “ozan” (Oguz Türkleri) isimleriyle anılırlardı (Sakaoğlu, 2014, s. 25). Âşıklar sözlü geleneğin önemli aktörleri olarak geçmiş, bugün ve gelecek arasında köprü vazifesi görmüşlerdir. Bunu yaparken derin tarihi bilgi ve kültürü, hitabet gücü, sazı, şiiri ve hikayeleriyle yapar. Âşıkları sınıflandırılırken göçebe âşıklar, şehirli ve kasabalı âşıklar, asker âşıklar olarak kategorize etmek mümkündür (Türk, 2018, s. 111-112).

Âşıklar ozan adıyla uzunca bir zaman anılmışlardır. Orta Asya’daki ozanlar İslamiyet öncesi dönemde şamanlar olarak isimlendirilir şiir ve şarkı söylerlerdi. Dini ve epik konularda şiirler yazan şarkılar söyleyen ozanlar, 15. yüzyıla gelindiğinde Âşık adıyla anılmaya başlanmıştır. Türkler’de bu kavram “halk ŝairi” ve “saz ŝairi” olarak anlamlandırılmıştır (Reinhard ve Pinto, 2019, s.21). Söz ustası olan bilge âşıklar, gücünü sözü sanatkâr bir biçimde kullanmalarından alır. Türk kültüründe “usta-çırak geleneğiyle yetişen âşıklar, irticali yeteneğe sahip, bade içtiği düşünölen, atışma yapabilen, ya da bu özelliklerin bir kısmını bünyesinde barındıran kişilere âşık denir” (Arı, 2009, s. 25).

Âşık tarzı edebiyat geniş insan topluluklarına hitap eder. Yaşadığı dönemin kültürünün aktarıcısı olmakla birlikte geleceğe usta-çırak ilişkisiyle yetişen yeni âşıklar da kazandırılır. Bağlı bulundukları geleneğin, halk kültürünün bütün öğelerini şiirlerinde anlatarak Türk kültürünün ortak bir yaşam ve değerler bütünü olmasına hizmet etmişlerdir. Türk kültürünün taşınmasında önemli rolü olan âşıklar şiirlerinde, toplumsal, tarihsel, bireysel olgu ve durumları dile getirerek kültür taşıyıcılığı görevi görmüşlerdir (Artun, 19 Yüzyıl Osmanlı Dönemi Ortadoğu Sosyal Tarihine Bir Kaynak, 2000, s. 296).

Tanzimat’la birlikte değişmeye başlayan toplumsal yaşamdan âşıklar da payını almıştır. Bu geçiş dönemi toplumda ikilemler yaratmış âşıklar da bu durumdan etkilenmişlerdir. Toplumun içinde bulunduğu durum âşık tarafından sorgulanmış eskimeye başlayan gelenek karşısında nasıl bir tutum içerisinde olacağını bilemez olmuştur. Değişime ayak uydurma konusunda başarılı olamayan bir kısım âşıklar, kendi belirledikleri düzende sanatlarını icra etmişlerdir. Âşıklar bu dönem içerisinde değişen toplumsal değerlere ayak uydurmaya çalışan taklitçi kesimleri de eleştirmekten geri durmamışlardır. 20. yüzyılla birlikte Batı kültürünün etkinliğini arttırdığı Osmanlı toplumunda, âşıkların

eski gelenekleri sürdüremeyecekleri, gelişim ve değişime kapalı olanların toplum içerisindeki etkinliklerinin azalacağı görünür bir sonuçtur. Ulaşımın ve iletişim olanaklarının gelişmesi kültürel anlamda birliği sağlamış, âşıkların toplum içerisinde üstlendikleri misyonların zayıflamasına sebep olmuştur. Saz eşliğinde doğmaca şiir söyleyen âşığın yerini yazan âşık tipi almaya başlamıştır. Âşıkların ürettikleri eserlerin yayılımı çağdaş iletişim araçlarıyla sağlanır hale gelmiştir (Artun, 2012, s. 453-454).

Değişen ve dönüşen toplumda âşıklık geleneğinin bulunduğu durumu özetleyen Çobanoğlu (1999, s. 251), geleneğin günümüzde üretiminin sözlü, yazılı ve elektronik ortamda gerçekleştiğini ve kitlelere ulaştırıldığını söylemiştir. Gelenekteki öğrenme durumunun gerçekleşmesi için bir ustaya kapılanma gerekliliğinin yerini şehir hayatında bağlama kursları almıştır, bu imkânları bulamayanların ise plak ve kasetler dinleyerek âşıkları ve usta malı şiirleri dinleyerek örtülü bir çıraklık dönemi yaşadıklarını söylemektedir. Bu durumun olumsuz yanlarının yanında gençlerin yalnızca bir ustanın bilgi dağarcığıyla sınırlı kalmayıp, birçok yörenin yerel ezgilerine ulaşarak dinleme imkânına sahip olmalarını bir zenginlik olarak görebiliriz. Âşıklığın olmazsa olmazı olarak kabul edilen gelenekteki rüya görme ve bade içme motifleri günümüze gelindiğinde pek rastlanır bir durum olmayıp, yeni yetişen gençlerin kaset dinleyerek, kliplerini izleyerek âşıklığa özenip başlamadıklarını görmek mümkündür.

Âşıklık geleneğinin değişen önemli bir yanı da, köyden kente göçle birlikte gelişen arada kalmışlık duygusunun zamanla gelenek dışı konulara yönelimleri arttırmış olmasıdır. Köyden kente göç, âşıkların sahip oldukları ortamını da etkilemiştir. Şehir kültürünün etkilediği âşık, şiirlerinde bu konulara değinerek değişimin geleneğe yansımalarını göz önüne sermiştir (Artun, 2012, s.454).

Âşıklık geleneği çok köklü bir geçmişe sahip olup, Anadolu’da yüzyıllar boyu yaşamıştır. Yaşadığı dönemde gezici âşıklar iletişim unsurları olarak da görev yapmışlardır. İl il, belde belde gezen âşıklar haber alıp verme işlevlerine sahipken Osmanlı devletinin son dönemlerinde bu durumu kontrol altına alabilmek adına âşıkların bir bölümüne saraydan maaş bağlandığı bile bilinir. Geleneğin değişimle tanışması Tanzimat’la birlikte başlamış, günümüze doğru gelindiğinde iletişim araçlarının ve teknolojik gelişmelerin etkisinden payını fazlasıyla almıştır. Bununla birlikte ilk olarak 1932 yılında Ahmet Kutsi Tecer öncülüğünde yapılan Sivas Halk

Şairleri Bayramı geleneğin geleceğe aktarımı için önemli bir adımdır. Âşık Veysel’inde yer aldığı 14 âşıktan oluşan bu bayram gelecek yıllarda da devam ettirilmiştir (Tecer, 1932, s. 3-4). 1966 yılında düzenlenen ve günümüze kadar gelen Konya Âşık Bayramları, unutulmaya yüz tutmuş geleneğe can suyu olmuştur. Aynı zamanda kültürün değişiminde de etkilerini görebildiğimiz Âşık bayramları sazların aynı akortlandığı bir araya gelen âşıkların birbirinden etkilendiği ortamlar olmuştur.

Âşıkların bulundukları yörelerde bir araya geldikleri kendilerini dinlemek isteyenlere olanak sunulan belirli mekânlar olmuştur. Gelenekte önemli bir yere sahip olan Âşık Kahveleri ve köy odaları geleneğin hâkim olduğu yerlerde müziğin üretildiği mekânlar olarak kullanılırken bununla birlikte usta-çırak ilişkisinin de devam ettiği yerler olmuştur. Bu durum son 30 yıllık periyotta özel televizyon ve radyoların kurulmasıyla ciddi değişimler göstererek âşıklık geleneğinde ki yerinin özellikle şehirlerde kaybolmasına sebep olmuş, Anadolu’da kısıtlı örnekleri bulunan âşık kahveleri günümüze kadar gelmiş yöre kültürünün tanıtımında yerini korumuştur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında âşıklık geleneğinin muhalif tavrını görmek pek mümkün değilken, 1940’lı yıllar sonrası köyden kentlere başlayan göçle birlikte İkinci Dünya Savaşının etkileri toplumda çalkantılara sebep olmuş âşık icralarında düzen eleştirilerine sebep olmuştur. Bu durum âşıklık geleneğinin temsilcilerinin toplumsal meselelere duyarsız kalmadığı göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950’li yıllar sonrasında ülkemizde daha fazla etkisini gördüğümüz siyasi kutuplaşma atmosferinin âşıklık geleneğinin temsilcilerine de sirayet ettiği görülmektedir. “Âşığın hitap ettiği kitleler siyasallaştıkça âşığın kendisi de siyasallaşacak, bunun sonucu olarak sazlarıyla sözleriyle yeni bir oluşumun sözcüsü konumuna geleceklerdir” (Bekki, 2006, s. 7).

Gelişen toplumsal ve siyasi olaylar nedeniyle müziğin üretiminin bu yöne kaydığını da görmemiz mümkündür. Toplumun sorunlarına duyarsız kalamayan âşıklar ülkede olumsuz ve aksayan bir takım meseleleri türkülerine konu etmiş zamanla bu durum âşıkların siyasileşmesine de sebep olmuştur. Toplumun içerisinde bulunduğu yoksulluk, haksızlıklara karşı siyasi söylemlerle türküler üreten âşıkların varlığı bu dönem sonrası daha yaygın görülür bir durum olmuştur. Bazı âşıklar siyasi görüşlerine göre türkülerini seslendiren ve bulunduğu siyasi çerçevede daha fazla kabul gören bir hal almıştır. Bu duruma örnek verecek olursak Âşık Daimi, Âşık Mahsuni Şerif gibi önemli isimler

politik duruşlarını göstermiş yazdıkları türkülerde bu durumu fazlaca işlemişlerdir. Bu duruma örnek olarak politik bir söylemle yazdığı “Amerika Katil” türküsüne verilen linkte (<https://www.youtube.com/watch?v=aC7pvV5L5ns>) ulaşılabilir. Farklı kesimlerden siyasi türkülerini sebebiyle ilgi gören Ozan Arif gibi sanatçılar da bulundukları siyasi çerçeveye de daha fazla dinleyici kitlesine sahip oldukları görülebilir.

Âşıklık geleneği köklü geçmişiyse halk müziğinin beslendiği en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Sürekli üretimin olduğu gelenekte söz ve müzik unsurunun kültürümüzde zenginleşmeye sebep olmuştur. 1980 sonrası değişen ve dönüşen dünyada kendilerine yer bulmaya çalışan âşıklar geleneğin kaybolmaması adına düzenlenen Âşık Şenliklerine bulundukları yörelerin kültür gecelerine katılarak geleneği devam ettirmektedirler. Bununla birlikte âşıklık geleneğinde gerekli donanıma sahip olarak söylenebilecek özel bir söyleme biçimi olan “lebdeğmez” usulü günümüze doğru gelindiğinde yetişmiş âşıkların azlığı sebebiyle yeni âşıklarda pek görülmemektedir. Günümüzde âşıkların üretim alanında sıkıntılar yaşadığı toplumun bu alana bakış açısında ki ilgi düşüklüğünden dolayı kültür ve müzik unsurları kaybolmaya yüz tutmuştur demek yanlış olmayacaktır.

4.6. Müziğin Eğitiminde Geleneksellikten Kurumsallaşmaya

Gelenekte her müzik topluluğunun oluşumunun bir alt zemini mevcuttur. Kültür öğelerimiz usta-çırak ilişkisiyle aktarılırken bunlar için gerekli ortam ve şartlar yöre halkı tarafından sağlanmıştır. İcraların yapıldığı ortak alanlar düzenlenen etkinlikler kültürün ve müziğin de aktarımı için önemli pozisyonda olmuştur. Anadolu’da bunun örneğini fazlaca görmek mümkündür. Yerli halkın müzik ve eğlence ihtiyacını karşılamak için çoğunlukla kendi aralarında kurdukları müzik toplulukları vardır. Örneğin; Urfa’da “Sıra Geceleri”, Konya’da “Oturak Alemleri”, Balıkesir’de “Barana Sohbetleri”, Elazığ’da “Kürsü Başı Sohbetleri” gibi müzikli eğlence toplantıları insanları bir araya getirerek Anadolu’da toplumsal dayanışma ve bütünlük arz eden birlikte eğlenme, yardımlaşma gibi ritüelleri de içinde barındıran önemli toplantılardır. Bu toplantılarda icracılar yörenin mahalli sanatçıları olmuştur. Kültürün geleceğe aktarılmasında önemli bir role sahip olmuş bu meclislerde usta sazını çalıp türkü söylerken çırağı yanında onu gözlemleme şansına erişmiştir.

Geleneksel icra edilen müzikler daima yerel unsurlarla bezenmiş bir yapıya sahiptir. O yörenin kültürünü yansıtan icralar bu toplantılarda seslendirilir. Urfa sıra gecelerinde “Ud”, “Bağlama”, “Rebap”, “Darbuka” gibi enstrümanlar kullanılırken, Balıkesir’deki barana havalarında “Bağlama”, “Kabak Kemane”, “Dümbelek”, “Kaval” enstrümanları kullanılır. Bu icraları gerçekleştirenler genellikle mahalli sanatçılardır. Bu kişiler, o topluluğun geleneksel kültüründe var olan müzik repertuarını yeri geldikçe icra ederler. Anadolu’da yerel müzikler Âşıklarla başlayıp, profesyonel icra yapan topluluklara kadar halkın etkin olduğu içerisinde olduğu yapılar söz konusu olmuştur (Akardaş, 2006, s. 15-16).

Geçmişten günümüze doğru gelindiğinde müziğin üretildiği mekanlar bir nevi eğitimin kurumları gibi işlev görmüş usta-çırak ilişkisiyle sürdürülen bu aktarım Anadolu’da geleneksel bir biçimde süregelmiştir. Bununla birlikte Osmanlı döneminde sarayda kurulan okullar ve içerisinde müzik eğitimin de yer alması kültürün aktarımını iki koldan sağlamıştır. Buna örnek olarak Osmanlı dönemi Türk müziği eğitiminin verildiği yerler olarak Enderun, Tekke ve Zaviyeler’dir diyebiliriz. Bu eğitim sistemi gelecekte okullaşmayı beraberinde getirmiş bunun modern anlamda ilk hali Mızıka-ı Hümayun ve Darül-Elhan olmuştur.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde Osmanlı/Türk müziğinin eğitim ve öğretim faaliyetlerin yasaklanması üzerine dinlenesi dahi yasak olan Klasik Türk Müziği, eğitim faaliyetlerini çeşitli cemiyetler vasıtasıyla gizli olarak yapmıştır. Usta - çırak ilişkisiyle aktarılan kendine has özellikleri olan Klasik Türk müziği meşk usulüyle yüzyıllar süren bir geçmişe sahiptir (Baher, 2008, s. 96).

Türkiye Cumhuriyeti’nin müzikte kurumsallaşma hareketlerinin temelini Osmanlı Devleti’ne dayandığını söylemek mümkündür. Sarayda kurulan Enderun’la birlikte Mevlevihaneler, Mehterhane gibi müzik eğitiminin verildiği yerlerde usta çırak ilişkisiyle meşk ederek yürüyen öğretim süreci Cumhuriyet öncesiyle başlayan sonrasında kurumsallaşan ve okullaşan bir yapıya dönüşmüştür. Bu okulların öğretim sistemi yetiştirdiği öğrenciler gelecekte müziğimizin değişiminin de öncülleri olmuşlardır. Mehterden bandoya geçiş süreci modernizm hareketlerinin müziğin kurumsallaşmasında nasıl etkili olduğu örneği olabilir.

“Geleneğin müziğinin üretim mecraları ile bugünün müziğinin üretim mekanları arasında farklılıklar vardır. İçerik ve yapısal olarak ayrılan bu mekanlar, fiziki görünüm olarak da birbirinden farklıdır. Dönüşen müzik sektörü, küreselleşme, kurumsallaşan yapılar (konservatuvarlar, halkevleri, Köy enstitüleri, radyolar, televizyonlar, özel müzik kursları gibi), 1950’li yıllarda başlayan göç ve buna bağlı kültürler arası etkileşim, bugünün müziğinin üretim mekânlarının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Türkiye özelinde karşılaştığımız, kültürler arası etkileşime ön ayak olan gelişmeler arasında, 1950’li yıllardan itibaren başlayan kırsal alanlardan şehir merkezlerine veya büyük şehirlere göç olmuştur. Bu gelişmelerin doğal bir sonucu olarak, geleneksel sözlü/sözsüz halk halk ezgilerinin ana üretim mekânları değişmiştir. En anlamlı örnekleri, ülkenin batısına doğru yaşanan göçle gelen Anadolu insanının taşıdığı ve yeni dünyanın kuralları ile şekillendirdiği türkülerdir.” (Mak, 2020, s. 10).

Cumhuriyet’in kuruluşundan 1980’li yılların sonuna kadar yaklaşık 60 yıl boyunca gerçekleşen müzikteki kurumsallaşma hareketlerini saptayan Uçan şunları belirtmektedir;

“Cumhuriyet’in ilk altmış yılında müzik eğitimiyle ilgili doğrudan ya da dolaylı olarak yapılan kısa, orta ve uzun süreli çeşitli çalışma ve düzenlemelerden başlıcaları arasında şunlar sayılabilir: Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924), İkinci Heyet-i İlmiye kararları (1926), Talim ve Terbiye Dairesi Kararları (1926’den itibaren), Sanayi-i Nefise Encümeni Kararları (1926), Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu(1934), Devlet Konservatuvarları Kanunu (1940), Milli Eğitim Şûrası kararları (1937-1982), Milli Eğitim Temel Kanunu (1973), Yüksek Öğretim Kanunu (1981), 41 Sayılı Kanun Hükmünde Kararname (1982)” (Uçan, 2000, s. 67).

4.6.1. Meşk Sisteminden Nota Yazısına

Yüzyıllar boyu müziğin eğitim ve öğretimini meşk sistemiyle yürütmüş olan Türk Müziği, ustadan çırağa aktarılan bu öğreti şekliyle büyük kayıplar yaşamıştır diyebiliriz. Türk müziği repertuarının geleceğe aktarılması meşk yöntemindeki kopukluklar sebebiyle kesintiye uğramıştır. Bu durumda repertuarda büyük kayıplara sebep olmuştur. Bu sebeptendir ki nota yazım sistemleri icat edilmiş eserlerin kaybolmaması için kayıt altına alınmıştır. Türk müziği nazariyatı tarihi incelendiğinde birçok nota

sisteminin kullanıldığını görmek mümkündür. Her ne kadar bu anlamda yapılan çalışmalar olsa da 17. yüzyıla doğru gelindiğinde Türk müziğinde eserlerin çeşitli işaretleme sistemli notalarla kayıt altına alındığı görülmektedir. Büyük İslam bilgini olan “El-kindî, notaları ebced harfleriyle sembolize ederek İslam aleminde nota yazımına ilk adımı atmıştır” (Arslan, 2015, s.50). Bu çalışmaların öncülüğünü yapan Safiyüddin Urmevi 13. yüzyılda ortaya çıkardığı 17 perdeli sistem yüzyıllar boyu nota yazısı olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte Nayi Osman Dede, Abdalbaki Nasır Dede ebced notalarını kullanıp makamların oluşturulması, sınıflandırılması, eserlerin notaya alınması gibi birçok katkıda bulunmuşlardır. Ali Ufki Bey ve Dimitri Cantemir’in Osmanlı döneminde nota yazısını kullanan ve eserleri kayıt altına alan önemli çalışmaları olduğunu bilmekteyiz. Ali Ufki Bey Türk müziği eserlerinin dizek üzerine yazılıp yazılmasında ilk örnekleri vermiş gibi görünse de bu çalışmaları 19. yüzyıl sonlarına doğru görmekteyiz. “Türkiye’de resmi sistem olarak batı notasının adaptasyonu ve Osmanlı musikişinaslarınca kullanılması 1828-1830’dan sonraki tarihlerdir” (Behar, 1987, s.41). Musika-i Hûmâyunda verilen eğitim nedeniyle kullanılan Hamparsun notası haricinde Ali Ufki Bey’den beri görülmeyen Batı notası Osmanlı coğrafyasına 19. yüzyılın ikinci yarısında yavaş yavaş yayılmıştır (Popsecu-Judetz 2007, s. 53). 1876’ yıllar sonrasında bestelenen marş, operet, oyun müziği ve Türk müziği eserleri Batı nota sistemiyle yazılmaya başlanmış piyano eşliğiyle birlikte kayda alınan eserler çelişiklere rağmen zamanla kabul görmüştür (Popsecu-Judetz 2007, s. 17).

Dizekli nota yazısının kullanılmaya başlanması Türk müziği camiasını büyük oranda etkisi altına almıştır. Gelenekten gelen notasyon sisteminin yanında yeni bulunan ve kullanılan notasyon sistemleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde harf-şekil nota yazımının örneği olarak gösterebileceğimiz Hamparsun nota yazısının kullanılmasının yanında, Rauf Yekta tarafından Ebced nota yazısı harf nota yazısı sistemi olarak kullanılmıştır (Yekta, 1919. s.1).

Yine aynı yıllarda olmak üzere ortaya çıkan özgün bir niteliğe sahip olan Mustafa Nezih Albayrak’a ait olan notasyon sistemi, Tohumcu (2006, s.184)’deki ifadesiyle; Dede Efendi’nin torunu, bestekâr, öğretmen olan Albayrak(1871-1964), yaşadığı dönemde

müziğin yazısal anlatımını eksik görerek stenografik bir harf-şekil (neumatik) yazısı düzenlemiştir. Fakat bu sistem yeterince ilgi görmeyerek kullanılmamıştır.

Bu dönemle başlayan müzik yazısının adapte edilmesi anlayışı, başka bir deyişle “milli müziği ifade edebilecek içerikte düzenlenmiş nota yazım sistemi oluşturma çabaları” devam etmiş alanda çalışan besteci ve musikişinaslar notasyon sistemine yeni işaretleme sistemleri kazandırmaya çalışmışlardır. Mildan Niyazi Ayomak, Ali Rıfat Çağatay, Abdulkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay gibi isimler değişik işaretlemeleri olan nota sistemlerini kullanmışlardır. Bu alanda yapılan nota sistemi olmaktan ziyade harflere dayalı seslendirme metodu olarak Muallim Sabri Bey tarafından yazılan “Sabri Sistem” nota yazısının yavaş yavaş kabul gördüğü ve bu alanda yeni çalışmaların ortaya çıktığının göstergesidir (Fevzi, 2018, s. 1899).

20. yüzyıla doğru gelindiğinde Rauf Yekta’nın ortaya attığı 24 perdeli ses sistemi Türk müziği nazariyatı açısından yeni tartışmalar ve oluşumları da beraberinde getirmiştir. Yekta tarafından yapılan çalışmalar milli nota yazısı oluşturulması çabalarını da beraberinde getirmiştir. Nazari tartışmalara katılan Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi, ve Salih Murat Uzdilek, yaptığı çalışmalarla Rauf Yekta’nın 24 perdeli ses sisteminde ufak değişiklikler yaparak tekrar sunmuşlardır. Yekta’dan farklı olarak eserler için değiştirici işaretleri kullanan bu sistem milli notasyon oluşturma çabalarının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem içerisinde nazariyat kitapları içerisinde bu yeni arayışları görmek mümkündür. Arel, Ezgi, Uzdilek sistemi olarak ortaya çıkan kuram müzik eğitim ve öğretiminde günümüze kadar yaygın olarak kullanılarak gelmiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 57-58).

Arel dörtlü ve beşlilerden oluşan dizileri Çargâh perdesinden başlatıp 11 adet tam beşli, yine bu sestten başlayıp 12 adet tam dörtlü alınmasıyla elde edilen 24 eşit olmayan aralıklı sistem Türk müziğini ifade edecek genel kabul görmüş sistem olarak görülmektedir. Söz konusu olan 24 perdeli bu sistem günümüze kadar kullanımı mevcut olmakla birlikte icra ve sistem arasında farklılıkların mevcut olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda dörtlü ve beşli seslerden oluşan sistemin tüm perdelere göçürülemiyor olması, bazı tam ve yarım ses aralıklarının tüm perdelerde olmayışı sistemin sorunsalları olarak karşımıza çıkmaktadır. 24 perdeli bu ses sisteminin Türk müziğinin anlatımına

yeterli gelmediği günümüzde de bu alanda çalışmaların yapıldığı bilinmektedir (Yılmaz, 2020, s. 2349).

Arel sistemi üzerini özellikle günümüze doğru gelindiğinde birçok eleştirel bakış açısının geliştiğini görmek mümkündür. Konuyla alakalı yapılan eleştirilerin yanında yeni sistemler üzerinde çalışan kişilerin varlığı da bilinmektedir. Bu duruma örnek olarak Cihat Can, 1995 yılında yayınladığı “Çeşitli Kültürlerin Müziklerinde Ses Sistemleri” isimli kitabında eski ve yeni ses sistemlerini inceleyip Arel sistemine göre bin eser üzerinde incelemeler yaparak makamlar içerisinde kullanılmayan perdeleri tespit etmeye çalışmış bu alanda önemli tespitlerde bulunmuştur. Ayhan Zeren konu ile ilgili yaptığı 1998 yılında birinci baskısı yapılan “Müzikte Ses Sistemleri” kitabı ile özetle Arel’in 24 perdeli ses sisteminde perdelerin elde edilmiş şekillerinin bilimsel olarak izah edilmemesi konusunda eleştirmekle birlikte bu sistemin “re” perdesi üzerine oturtulmasının daha sağlıklı bir sistem oluşturacağını tespitlerini yapmıştır. Yapılan bu çalışmada 9. yüzyıldan günümüze kadar kaleme alınmış nazariyat kitapları konusu işlenmiş önemli bir kaynak olarak günümüzde de kullanılmaktadır (Yılmaz, 2020, s. 2350).

Onur Akdoğu, 1999 yılında yayınladığı “Türk Müziğinde Perdeler” kitabında Türk Müziğinde kullanılmış ve kullanılmakta olan sistemler hakkında bilgi vermiştir. Nail Yavuzoğlu, 2008 yılında yayınlamış olduğu “21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi” isimli kitabında Türk müziğinde kullanılmak üzere 48 sesli sistemi tanıtarak ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır. Yavuzoğlu tam sesi sekize bölerek her sesin üzerine transpoze etmenin mümkün olduğunu savunmuştur (Yılmaz, 2020, s. 2350).

Türk müziğinin anlatımında “Tampere Sistem” olarak isimlendirilen Batı nota sisteminin de kullanıldığı görülmektedir. Batı müziği tonalite sistemi üzerine kurulmuş, yedi sesli gamı temel alan majör ve minör olmak üzere düzenlenmiş, içerisinde minör doğal gam, armonik ve melodik olmak üç farklı biçimi bulunduran ses sistemidir. Türk müziğinde ise gam makamsal diziler olarak oluşturulmuş ve çok yüksek sayıda dizinin varlığı bilinmektedir. Yapılan araştırmalara bakıldığında Türk müziğinin tarih boyunca icad edilen 500’ün üzerinde makam olduğu, bunun 300 civarının en az bir beste ile de olsagünümüze ulaştığı, bununla birlikte günümüzde ise 70-80 kadar makamın kullanıldığı bilinmektedir (Tanrıkorur, 2015, s. 130,131). Tonal sistem tampere

sistemini majör ve minör olmak üzere sınırlandırırken, Türk müziği daha küçük aralıklara sahip olmakla birlikte zengin bir dizi çeşitliliğine de sahiptir. Bu sebeple tampere sistemle geleneksel Türk müziğinin anlatılması büyük eksikliklere sebep olabilir düşüncesi hakimdir.

4.6.2. Bağlama Eğitiminde Metotlaşma

Müziğin aktarımında önemli bir yere sahip olan çalgılar icad olundukları günden günümüze gelinceye kadar şekilsel birçok değişimler yaşayıp, çalım biçimindeki yeniliklerle günümüze kadar gelmişlerdir. Çalgı eğitiminin tarihsel bir süreç içerisinde gelişerek günümüze kadar geldiğini söylemek bu anlamda doğru bir tespit olacaktır. Osmanlı döneminde sarayda Enderun Mekteplerin de müzik eğitiminin verilmesi meşk usulüyle sağlanırken bu alanda yazılan kaynakların varlığı da söz konusu olmuştur. Cumhuriyet sonrası TRT’de Yurttan Sesler ’in ve konservatuarların kurulması halk müziğimiz ve çalgı öğretimi açısından önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bu sayede halk müziğine olan ilginin artması icra ve uygulama pratiklerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yerelde birbirinden farklı zengin icralarını görebildiğimiz enstrümanlar zamanla yazılan metotsal çalışmalarla desteklenmiştir. 1960 sonrası bu durumun daha da belirgin olduğunu görmemiz mümkündür. Konservatuarlarda çalgı eğitim derslerinin verilmesi çalgı yapım bölümlerinin açılması ve özel müzik kurslarının açılması bu alanda sistematik bir öğretim sisteminin gerekliliğini beraberinde getirmiştir.

Bağlama için geçmişten 2000’li yıllara kadar yazılan metodları kronolojik sıraya göre çalışmasında detaylı bir şekilde kaleme alan Zafer Işıldar motodsall çalışmalarını şöyle sıralamıştır:

1. Şevket Ünaldı, Bağlama Metodu, Yaren Yayınevi, İstanbul, 1966
2. Şevki Yastıman, Sazdan Düzenler, Şemsi Yastıman Saz E vi Yayınları, İstanbul, 1975
3. Veli Asan, Bağlama Metodu, Kardeşler, Matbası, İzmir, 1996
4. Güray Taptık, Bağlama Büyük Metod 1,2,3, Senem Matbaası, Ankara, 1977
5. Şinasi Özel Bağlama Metodu, Dağarcık Yayınları, Ankara, 1978
6. Ahmet Günday, Bağlama Metodu, Anıt Matbaası, İzmir, 1979
7. Yılmaz İpek, Kendi Kendşme Saz Öğrenimi, Üç El Matbaası, İzmir, 1982

8. Sabri Yener Bağlama Öğretim Metodu 1,2,3, Kuzey Gazeticiler Matbaası, Trabzon, 1987
9. Ahmet Saçan, Bağlama Metodu, Çağdaş Matbaası, İzmir, 1998
10. Hakkı Temel Karabasan, Çöğür Metodu, Bestem Musiki Yayınları, İstanbul, 1998
11. Nevzat Altuğ, Uygulamalı Temel Bağlama Medodu, Anadolu Matbaası, İzmir, 1999
12. Savaş Ekici, Bağlama İçin Etütler ve Tezene Çalışmaları, Gaziantep Üniversitesi Basımevi, Gaziantep, 2000” (Işıldar, 2004, s. 9-10).

Yapılan bu çalışmalarla birlikte 2000’li yıllara gelinceye kadar yazılan metodlar sınırlı gibi görünürken sonrasında bu alanda yüzlerce kitabın yazıldığını bilmekteyiz. Bununla birlikte kısa sap bağlamanın ortaya çıkması bu alanda 1990 sonrası özellikle ortaya çıkan el ile çalım (şelpe) tekniği icralarının yapılması daha önce çalışılmamış metodolojik çalışmaları da beraberinde getirmiştir.

1980 ve 1990’lı yıllarda köylerden kentlere göçle birlikte Alevilik kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan bağlamanın daha ön plana çıktığını görmemiz mümkündür. Bu süreç içerisinde kısa sap bağlamanın yayılması “Muhabbet” serisi gibi albümlerde yer alması radyonun sunduğu çalım şekline farklı olarak ortaya çıkmıştır. Kısa sap bağlama ve bağlama düzeni, çalış, akordun sağladığı uygulama pratikliği açısından kullanılır lığının arttığını görmekteyiz. Bağlama çalgısının kentli ortamda tezeneli çalımının yanında, tezenesiz çalım şekliyle tekrar ivme kazandığı görülmekle birlikte bu alanda Hasret Gültekin, Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak gibi önemli bağlama icracıları bu teknikte önemli çalışmalara imza atmışlardır. Elle çalım tekniğinin genelde Malatya (Arguvan), Kahramanmaraş (Elbistan) Şanlıurfa (Kısas), Tunceli, Sivas, Amasya gibi yörelerde “pençe” olarak ifade edilen çalım şekliyle icra edilirken “şelpe” tekniği bağlamaya yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu alanda yapılan icraların bağlamanın tanıtımında da önemli rol oynadığını görmek mümkündür. Arif Sağ’ın yapmış olduğu şekil 36’daki “Trio” isimli albüm çalışmasının ikinci bölümünde Erdal Erzincan ve Erol Parlak birlikteliğiyle “Concerto for Bağlama” olarak isimlendirdiği konser kayıtların yer aldığı çalışma bağlama için önemli bir dönüm noktasıdır. Senfoni orkestrasıyla çalınan eserlere bateri, basgitar ve piyano gibi enstrümanlar da eşlik ederek önemli konserlere imza atılmıştır.



Şekil 36: Arif Sağ Trio Albüm Kapak ve Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak - Trio Konser

Bu durumla birlikte Avrupa orkestralarının eşlik ettiği bağlama içerisinde barındırdığı tınlar ve elle çalım tekniğiyle kendi öz repertuarından kopmadan daha da tanınır olmuştur (Çalışkan, 2018, s. 8-11).

Yapılan bu çalışmalarla birlikte bağlamanın çalım tekniğinin daha da tanıtılıp repertuarının geliştiği ve bu alanda öğretimin sağlanması için kaynak gerekliliği ihtiyacının ortaya çıktığını görebiliriz. Bu alanda tekniğe önemli katkılar sunan Erol Parlak 2000 yılında şekil 37’deki “Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği Çalış Teknikleri” isimli kitabını kaleme almıştır. 2005 yılında şekil 38’de kitabın içeriğinde yaptığı kısmi değişikliklerle “El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2” olarak çıkardığı kitap bağlama eğitiminin metotsal olarak ifade edilmesi açısından önemlidir.



Şekil 37: Erol Parlak El İle Şelpe Tekniği Metodu Kitabı

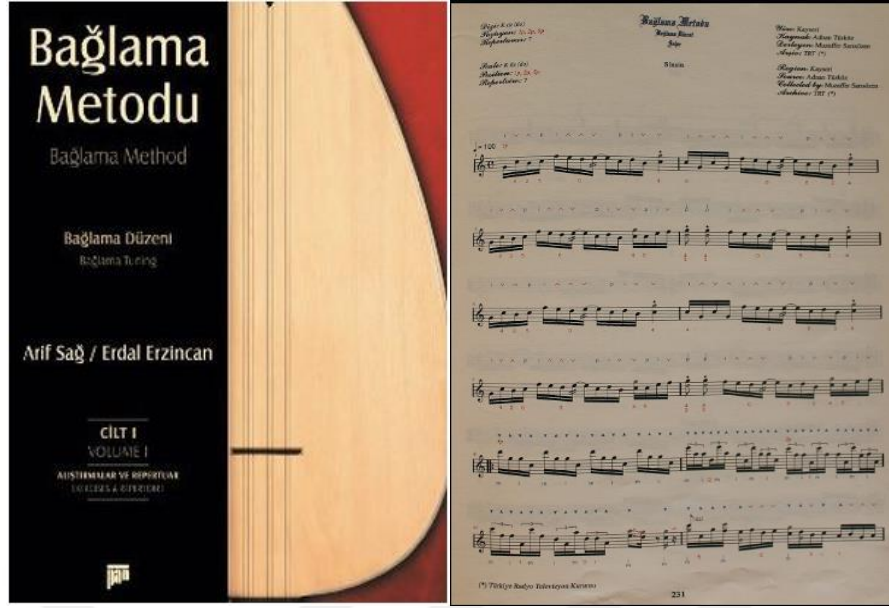
GOÇ YOLLARI



Şekil 38: “El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2” kitabından alıntı (Parlak, 2005, s. 118)

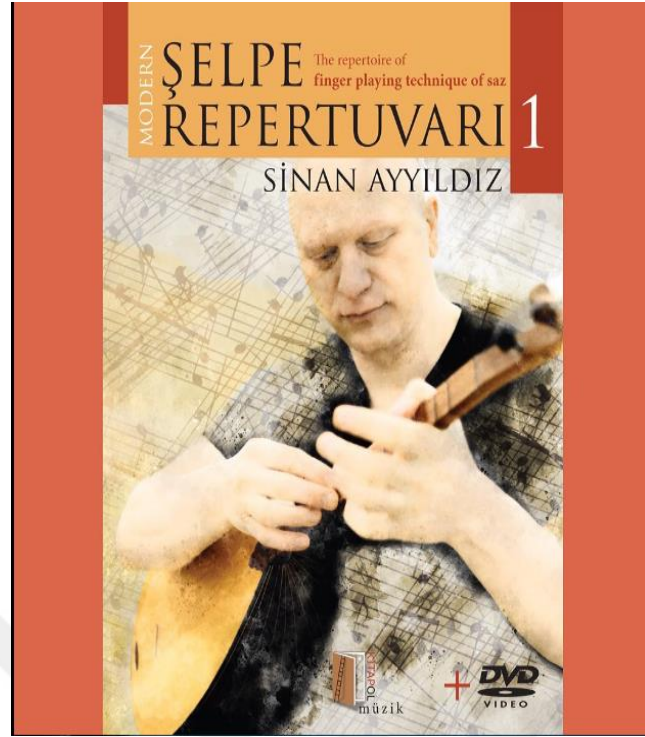
Erol Parlak kaleme aldığı bu methodla bağlamada için önemli bir yolu da açmış olmuştur. Öğrencileriyle kurduğu “Bengi Bağlama Beşlisi” kitapta yer alın bazı eserleri de seslendirerek çeşitli konser ve albüm çalışmalarında bulunmuşlardır.

El ile çalma tekniğinde önemli bir çalışma olarak görebileceğimiz bir diğer methodsal çalışma da Arif Sağ ve Erdal Erzincan’ın 2000 yılından itibaren yazdıkları eserleri birleştirerek 2013 yılında çıkardıkları şekil 39’da “Bağlama Metodu” kitabıdır. İçerisinde tezeneli ve tezenesiz (şelpe) birçok çalış pozisyonunu barındıran eserlerin yer alması ve geniş repertuarıyla bağlama eğitiminde önemli bir kaynak olarak kullanılmaktadır.



Şekil 39: Bağlama Metodu Kitabı

Bu alanda bir diğer önemli icracı olan Sinan Ayyıldız, el ile çalma tekniği (şelpe) konusunda önemli çalışmaları olan şekil 40'daki eserde olduğu gibi bir önceki kuşak icracılara göre daha farklı eserler çaldığı ve teknik olarak bu çalım biçimini geliştirdiği görülmektedir. Geleneksel olarak yaptığı icraların yanında Avrupa müzik literatürü içerisinde yer alan eserlerin bağlama da el ile çalım (şelpe) tekniğiyle yorumlaması önemli görülmesi gereken çalışmalardandır. Alışılmış olan repertuarın haricinde yaptığı diğer çalışmaları da şekil 41'de yer alan kitap içerisinde toplayan Ayyıldız, 2021 Nisan ayında bu kitabın yayınına gerçekleştirmiştir.



Şekil 40: Şelpe Metodu

Region :Azerbaijan
Music : Traditional

Arrangement for PVT : Sinan Ayyıldız

Ay Laçın

„(I/V)₆“

V₆ V₆ VI

V₆ V₆ V₆ VI

V₆ X₆ N

„(I/X)₆“ „(V/X)₆“ XII₆ XII₆ I X₆

Şekil 41: Ay Laçın Uyarlama

4.6.3. Eğitimin Kurumsallaşması

Dünya tarihinde 600 yılı aşkın kendisine yer bulan Osmanlı Devleti, tarih sahnesinde böylesine uzun bir süre kalmasını sosyal, ekonomik, eğitim ve kültürel anlamda önde olmasından kaynaklıdır. Müzik ve icra edildiği yerler de bu sürece katkı sunmuştur. Devletin yönetim kademelerinde dahi kendine yer bulabilen ve desteklenen müzik, Enderun, Mehterhane, Mızıkâ-yı Humayûn ve Mevlevihanelerde icra edilmiştir. İlerleyen süreçte ise dönemin Maârif Mektepleri’nde müzik, ders olarak okutulmaya başlamıştır. Bu durum neticesinde müziğin gerek halk içerisinde yayılımı, gerekse eğitim sisteminde gelişimi hızlanmıştır. Özellikle II. Meşrutiyet sonrasında açılan Mûsikî Okulları müziğin halk ve devlet tarafından benimsendiğinin önemli göstergelerinden birisi olmuştur. Mûsikî Okulları’nı yanı sıra açılan özel sanat merkezleri de Osmanlı’da müziğin gelişim sürecine katkıda bulunmuştur.

Müzik öğretimi geleneğe bağlı “sözel” bir yapıya sahipti. Öğretimi usta çırak ilişkisiyle kulaktan kulağa aktararak yapılmaktaydı. Enderun’da müziğe kabiliyeti olanlar seçilerek saz ve ses sanatkârı olarak titizlikle yetiştirilirdi. Bu sistem içerisinde meşk usulüyle yapılan eğitimler müziğimizin geleceğe aktarılması konusunda eksikliklere sebep olmuştur diyebiliriz (Öztürk, 2005, s. 7).

Bu konu hakkında Behar (1990, s.44)’de

“Notaya fazla itibar etmeyen Osmanlı, eserleri meşk dediğimiz hafızaya dayalı ve usul darplarına uygun bir şekilde öğrenir ve öğretirdi. Divan’dan sonra üstatlar gelip, meşkhane oturlar, içoğlanlar da gelip üstatların karşısına oturlardı. Eller dizlere vurularak saz eşliğinde veya sazsız musiki eserleri öğretilirdi. Çok sayıda ses ve saz sanatçıdan oluşan bu odayı sazende başı denilen bir şef yönetir.”

Osmanlı Devleti’nin eğitim teşkilatlanmasında mûsikînin önemli bir yer tuttuğunu bilmekteyiz. Bu eğitim yapılanmasında müzik artık okullarda ders olarak okutulmaya başlanmış, hatta özel sanat merkezleri müzik öğretimi için açılmıştır. Devlet çeşitli şehirlerde ve özellikle en önemli merkezi olan İstanbul’da çok sayıda mûsikî okulu açılmasına öncülük etmiştir. Başlangıçta amatör ruhla kurulan mûsikî okulları ilerleyen süreçte yerini profesyonel eğitim veren kurumlara bırakmıştır. Profesyonel anlamda mûsikî icracılığı ise Cemiyetler, Mûsikî Mektepleri ve II. Meşrutiyet’ten sonra açılan

günümüzdeki modern konservatuvarlardır. Bu kurumlardaki eğitim derslerin işlenişi ve uygulama açısından benzerlik gösterse de hitap ettiği kitle açısından farklılık göstermektedir. Bu durum her kurumda farklı bir eğitim anlayışını da birlikte getirmiştir.

Yurdun birçok şehrinde açılmış ve daha çok meşk üzerine müzik eğitimi yapan cemiyetler mûsikî dernekleri bu dönem içerisinde daha da yaygınlaşmıştır. Öğretim sisteminde klasik Osmanlı meşk sistemi özelliklerini gösteren cemiyetler günümüz mûsikî eğitiminin de temelini oluşturmaktadır.

Cemiyetlerdeki mûsikîsi eğitimi halk mûsikîsine dayanmakta iken Mûsikî Mektepleri ve konservatuvarlarda ise halk mûsikîsinin yanı sıra Batı mûsikîsinin eğitimi de verilmekteydi. Dernek ve cemiyetlerdeki uygulanan ve icrâ edilen mûsikî müfredatı daha çok bir mûsikî alanına yöneliktir. Genellikle Mûsikî Mektepleri ve konservatuvarlarda verilen eğitimdeki gibi klasik Batı mûsikî eğitimi verilmemekteydi. Ancak bazı dernek ve cemiyetlerde ise hem Klasik Türk Mûsikîsi hem de Halk mûsikîsi alanında eğitim yapılmaktadır. Bu durum ileriki zamanlarda konservatuvarların açılmasında önemli rol oynamaktadır. Nota eğitimlerinde batı tekniği esas alınmış ve çeşitli kaynak kitaplardan faydalanılmıştır. Bazı devlet okullarında kullanılan kaynak kitaplar ve fiziki ortam cemiyetlere göre daha zengin olsa da bazı cemiyetlerdeki olanaklar Maârif'e bağlı bulunan okullardan daha zengindir.

Osmanlı Devleti'nde kurulan müzik okullarındaki müzik eğitim şekli günümüzdeki müzik eğitiminden farklı değildir. Günümüzde modern metotların yanısıra geleneksel metotların da uygulandığı görülmektedir. Daha çok profesyonelliğin ön planda olduğu günümüz müzik eğitiminden farklı olarak Osmanlı'da meşk sistemi hâkimdi. Geçmişten günümüze müzikte gelinen noktayı görme açısından bu durum bize ışık tutmaktadır.

4.6.3.1. Dârü'l-Bedâyi Tiyatro ve Mûsikî Mektebi

Osmanlı Devleti'nde kurulan konservatuvar niteliği taşıyan ilk mûsikî okulu Dârü'l-Bedâyi'dir. İstanbul Belediye Başkanı Cemil Paşa'nın (Topuzlu) desteği ile açılan okul resmi olarak 1914 yılında kurulmuştur. Okul kurulurken deneyim ve görüşlerinden faydalanmak için Paris'ten ünlü tiyatro eleştirmeni Andre Antoine davet edilmiştir. (Çalışır, 1995, s. 153). Daha çok tiyatro okulu olarak düşünülen Dârü'l-Bedâyi'de Batı

ve Türk Mûsikîsi bölümler sonradan eklenmiştir. Okula ilk isim olarak “konservatuvar” düşünülse de Ali Ekrem Bolayır’ın önerisiyle “Darül-Bedâyi Osmani” adını almıştır. Darül-Bedâyi, Şehzadebaşı’ndaki Letafet apartmanında eğitim hayatına başlamıştır.

Dârü’l-bedâyi’nin eğitim kadrosunu Zekâizade Ahmet Efendi (Irsoy), Abdülkadir Töre, Osman Zeki Üngör, Tanbûrî Cemîl bey, Leon Hancıyan Bey, Zati Arca ve Ali Rıfat Bey (Çağatay)’den oluşturmaktaydı. Okulun ilk “müzikli temsili” 12 Ocak 1916’da verilmiştir. Oyun öncesi rast makamında eserler çalınmış oyunun sonunda verilen konserin giriş taksimini ise Tanbûrî Cemîl Bey yapmıştır (Çakmakoglu, 1997, s.34).

Sürmekte olan I. Dünya Savaşının etkilerini gözler önüne seren Karadağlı; “Batı mûsikîsi şubesi kapanmıştır. Batı mûsikîsi şubesinin kapanmasından sonra iki yıl kadar Türk mûsikîsi eğitim ve icraları devam etmiş ancak maddi sıkıntılar yüzünden 1916 yılında bu bölümünde kapısına kilit vurulmuştur” ifadelerini kullanmıştır (Karadağlı, 2006, s.98).

Kapatılmadan önce yapılacak çalışmalarla Türk mûsikîsi eserlerinin notaya alınması kararlaştırılmış fakat daha sonra kurulacak olan Darül-Elhan’da bu durum gerçekleşmiştir. Mûsikî şubelerinin kapanmasının ardından tiyatro faaliyetlerine devam edilmiştir. Çeşitli sıkıntılar yüzünden bazı dönemler kapanma noktasına gelen kurum 1931 yılında İstanbul Belediyesine bağlı olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştır (Muhsin Ertuğrul İstanbul Şehir Tiyatrosu).

Gerek Osmanlı arşivlerinde gerekse başka bir kaynakta Darül-Bedayi’ye ait müfredat bilgisi, ders programı, imtihan cetveli ya da başka bir belge bulunamamıştır. Bu durum ilk mûsikî okulu olmasından dolayı daha çok verilen eğitimlerin icraya yönelik olduğunu düşündürmektedir. Kurulduktan iki yıl sonra kapandığı düşünüldüğünde burada verilen eğitimlerin dönemin tanınmış Mûsikî adamlarına rağmen kalıcı olamamıştır.

4.6.3.2. Dârü’l Elhan Mûsikî Mektebi

Dârü’l-elhan, nağmeler evi anlamına gelmektedir. Osmanlı Devletinde kurulmuş olan icraâ ilk konservatuvar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapatılan Dârü’l-bedâyi Tiyatro ve Mûsikî Mektebi’nin ardından kurulmasına karar verilen Dârü’l-elhan Mûsikî

Mektebi, Türk Mûsikîsi repertuarını hem notaya almak, hem de gerekli düzenleme ve tertipleri yapması amaçlanarak kurulmuştur. Dârü'l-bedâyi'de düşünülen ancak başırlamayan bu düşünce Dârü'l-elhan'da hayata geçirilmiştir. Türkü derleme çalışmaları ilk olarak bu okulda yapılmıştır. İlk konservatuvar İtalya'da XVIII. yüzyılda Napoli kentinde kimsesiz çocukların sanat ile ilgilenmelerini sağlamak amacıyla kurulmuştur. Kuruluş amacı göz önüne alındığında gerek Dârü'l-elhan'a ve gerekse Dârü'l-bedâyi'ye konservatuvar ismi verilememiştir. Konservatuvar ismi Cumhuriyet'ten sonra karşımıza çıkmaktadır (Gazimihal M. R., 1955, s. 18).

Sultan Reşad'ın 01 Ocak 1917'deki irade-i seniyesi ile Takvim-i Vekayi gazetesinde Dârü'l-elhan Tâlimatnamesi yayınlanmıştır. Okul ilk olarak 4 kişilik mûsikî heyeti tarafından kurulmuştur. Bu kişiler Ali Rıfat Çağatay, İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta Bey, Ziya Paşa, Şehzade Ziyaeddin Efendi ve Zekâizade Ahmet Bey (Irsoy)'dir. Kurulan okulun ilk hocalarını da Rauf Yekta, Osman Zeki Üngör, Cemal Reşit Rey, Orhan Veli Kanık (Batı Mûsikîsi), Mesud Cemil, Muhiddin Sadık ve Faize Ergin (Türk Mûsikîsi) bulunmaktadır. Aynı zamanda okul 1924 ile 1926 yılları arasında Dârü'l-elhan Mecmuası adlı dergi de çıkartmıştır.

İlerleyen süreçte İstanbul Belediye Konservatuvarı ismini alan bu okul günümüzde İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı'nın temelini teşkil etmektedir. Bu konservatuvarda daha çok Batı mûsikîsi müfredatı uygulanmaktadır.

Bu bölümde Dârü'l-elhan'ın fiziki durumundan, mülâhaza ve müfredatından bahsedilecektir. Dârü'l-elhan eğitim faaliyetlerine ilk olarak Maârif Nezareti Kalemi Mahsusa'ya ait iki konağı kiralayarak başlamıştır. Çalışmamızda da belirttiğimiz kira sözleşmelerine göre Müslüm Bey'e ait konağının 6 aylık kirası dokuz bin kuruş, terzi Hüsnü Bey'in konağı ise sekiz bin dört yüz kuruş bedel ile kiralanmıştır. Kira ücreti Maârif Nezareti bünyesinden karşılanmaktadır. .Konağın biri inas (bayan) diğeri zükûr (erkekler) kısmıdır. Yani erkekler ve bayanlar ayrı binalarda eğitim görmektedirler. Evrakta bir kontratnamenin imzalandığına dair ibareler de bulunmaktadır. Konağın fiziki özelliklerine dair malumat verilmemekle beraber mevkiinden de bahsedilmemiştir.

Dârü'l-elhan Mûsikî Mektebi'ndeki eğitimcilerin ortalama maaşlarının da 500 ile 1000 kuruş olduğu dönemin maaş makbuzlarından anlaşılmaktadır. Bu durum şekil 42'daki kira bedeli ile kıyaslandığında kira bedellerinin fazla olmadığını gösteriyor. Diğer bir belgede ise terzi Hüsnü Bey'e ait konağın Şehzadebaşı'nda bulunduğunu ve bir süre askeri divan tarafından el konulduğunu görüyoruz. Konağın çok geçmeden tekrar Dârü'l-elhan'a teslim edildiği ve eğitimin kaldığı yerden devam ettiği belirtilmektedir.

Şekil 42: Dârü'l-elhan'a Kiralanan Konağın Kira Belgesi (Tura,1988, s.43)

“Cumhuriyet, Türk milleti için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar, Türk Musikisi için de yeni bir dönemin başlangıcıdır. Cumhuriyet idaresinin Türk musikisi bakımından ilk icraatı, ne yazık ki, bu musikiyi okullardan kovmak, resmen öğretimini yasaklamak şeklinde tecelli etmiştir. Millî kültürün en mühim tezahüratından biri olan Millî musikiye karşı girişilen bu tahrip ve imha hareketinin

sebeplerini bugün dahi kesinlikle anlayabilmek mümkün değildir. Fakat neticelerini, aradan geçen zaman ışığında, çok iyi değerlendirebilmek mümkündür. Resmen eğitim ve öğretimin sağlayabileceği imkânlardan mahrum edilen bir sanat, ya unutulmak ve yok olmak, ya da gerilemek ve yozlaşmak tehlikeleriyle karşı karşıya kalmış demektir. Türk musikisi, bu durumda yok olmamıştır; zira o, Türk milletin bağından kopan duyguların, zihninde oluşan düşüncelerin ifade edildiği ikinci bir dil olarak, bu milletin hayatının ayrılmaz bir parçasıdır ve onunla birlikte yaşayacaktır. Fakat devlet desteğinden ve imkânlarından mahrum kaldıkça, güneş görmesi engellenen, suyu kesilen bir bitki gibi, takatten düşerek, verimsizleşerek, hatta yozlaşarak yaşayacaktır. Nitekim sözünü ettiğimiz olaydan, Türk musikisi eğitiminin devletçe, yüksek seviyede yeniden başlatıldığı tarihe kadar geçen yarım yüzyıl içinde olanlar, aynen söylediğimiz şekilde cereyan etmiştir. Böylece, Türk musikisi yaşayan bir sanat olmaktan çıkıp, bir müze metâ haline dönüşmüştür. Dârü'l-Elhân, Maarif Nezareti'nden ayrılmış ve İstanbul Şehremaneti'ne bağlanarak, İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır. Türk musikisi kısmı da ilga edilerek, sadece üç kişilik bir Tasnif Heyeti kurulmuştur. Heyetin vazifesi maruzatı tespit etmektir. Bu tespit faaliyetinde, dini eserleri takdim edecektir. Heyet azaları başlangıçta Zekâizade Ahmed Bey, İsmail Hakkı Bey ve Rauf Yekta Bey'dir. İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine, onun yerine Ali Rıfat Bey getirilmiştir. Buna rağmen, Tasnif Heyeti'nin çalışmaları ve İstanbul Belediye Konservatuvarının faaliyeti, Türk musikisi tarihinde saygıyla anılacak faaliyetlerdendir. Tasnif Heyeti'ne sonradan katılan Dr. Suphi Ezgi ile daha sonraları Konservatuar'ın başına getirilen Hüseyin Sadeddin Arel'in gayretleri de kendilerinden önce yapılan çalışmaların daha da gelişerek devamına vesile olmuş ve İstanbul Belediyesi'nin mütevazı yardımlarıyla gerçekleştirebilmiş bütün bu çalışmalar sayesinde Türk musikisi, parlaklığını kaybetse de alevi sönmeyen bir meşale halinde ışıdamaya, Türk milletin yüreğindeki sıcaklığını muhafazaya devam edebilmiştir.” (Tura, 1988, s. 40-41).

Dârü'l Elhan Cumhuriyet'le birlikte önem kazanan milli müzik ve folklor ürünlerini Anadolu'dan derlemek adına Yusuf Ziya Demircioğlu zamanında dört derleme gezisine çıkarak halk ezgileri notaya almışlardır. Rauf Yekta'nın başkanlık ettiği bu heyet Yusuf Ziya Demircioğlu, Besim Tektaş ve Dürri Turan gibi dönemin önde gelen müzik araştırmacılarından oluşmaktaydı (Altınay F. R., 2004, s. 97).

4.6.3.3. Ankara Devlet Konservatuvarı

Çağdaş Cumhuriyet'in müzik ve sahne sanatları alanında yetişmiş sanatçılar karşılamak ve müziğe bilimsel anlamda katkı sunacak bireylerin yetiştirmesi için Atatürk'ün talimatlarıyla 1934 yılından Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı konservatuvar kurulmak istenmiştir. Konservatuvarın kurulmasında görev almak üzere Berlin'de öğrenci müfettişliği yapan Cevat Dursunoğlu yurda davet edilerek bu görevin başına getirilmiştir. Kurulan konservatuvarın daha kapsamlı ve kaliteli bir yapılanmaya sahip olması adına yabancı birçok müzikolog görüş ve fikirleri de alınmıştır. Bu sebeple 1935 yılında konservatuvarın kurulması aşamasında Paul Hindemith ile anlaşma yapılmıştır (Gedikli, 1999, s. 80).

“Güzel Sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuvar ve Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek benim için hazdır. Güzel Sanatların her şubesi için, Kamutay'ın göstereceği alâka ve emek milletin insanî ve medenî hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir.” (Gedikli, 1999, s. 80).

Konservatuvar eğitimi, içeriği, bölümleri, ders veren hocaları ve yasal olarak düzenlenmesi hakkında bilgilerimiz şunlardır:

“Konservatuara öğrenci alımı ile ilgili sınav 6 Mayıs 1936'da başlamıştır. Sınav komisyonunda, dönemin okul müdürü Rauf Yener, Paul Hindemith, Zuckmayer, Praoterius ve Necil Kazım Akses bulunmaktaydı. Sınav 12 Mayıs 1936'da bitmiştir. Bu yüzden okul kuruluş günü olarak 6 Mayıs'ta kutlama yapmaktadır. 1 Kasım 1936'da dersler başlamıştır ve bölümlere göre öğrenci sayıları, Opera bölümünde 5 kız, 7 erkek, Tiyatro bölümünde 3 kız, 8 erkek öğrenci bulunmaktaydı. Daha sonraki yıllarda yapılan sınavlarla öğrenci alımları sürmüştür. O dönemde görülen dersler şu şekildedir. Teorik, Fonetik, Mimik ve Rol Etüdü, Entonasyon, Teori, Madrigal Koro, Ritmik Jimnastik, Eskrim, Tiyatro Tarihi, Sanat Musikisi Tarihi, Kıraat, Almanca, İtalyanca. Diğer taraftan şan, opera ve çalgı eğitimi gibi dersler de verilmekteydi. “1934 yılında çıkan Devlet Konservatuvarı Yasası, geçen yıllar sonunda yeterli gelmemesinden dolayı 20 Mayıs 1940 tarihinde TBMM tarafından 3829 sayılı yasa onaylandı ve buna göre Konservatuvar Müzik kısmı, Temsil kısmı olmak üzere iki bölüme ayrıldı. Müzik kısmı, 1) Kompozisyon 2) Orkestra Yönetimi 3) Piyano, Org, Arp, 4) Yaylı

Çalgılar 5) Üfleme ve Vurmalı Çalgılar 6) Şan (opera, koro, konser şarkıcılığı).
Temsil kısmı 1) Opera, 2) Tiyatro, 3) Bale bölümlerinden oluşmaktaydı.” (Ali, 1983, s. 1532).

Atatürk’ün halk müziğimizi hakiki müziğimiz olarak işaret etmesi üzerine yurtda derleme çalışmalarına konservatuarın desteğiyle çıkılmış bu alanda günümüze kadar ulaşan eserler kayıt altına alınmıştır. Bu sürece İstanbul Konservatuarı 1926 - 1929 yılları arası da dört defa Anadolu’ya derleme gezilerine çıkarak destek olmuştur. Sonrasında altı yıllık bir ara verildiği görülmüştür. Ankara Devlet Konservatuarının kurulmasıyla bu alanda yapılan çalışmalar tekrar canlandırılmış yurtda folklor ve halk müziği derleme çalışmaları 1937 yılı itibariyle bölge bölge tekrar yapılmaya başlanmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü’nün destekleriyle yapılan bu çalışmalar, dönemin önde gelen müzik araştırmacılarının derlediği halk müziği örneklerini kültürümüze kazandırmıştır. Devlet desteğiyle yapılan 1937-1952 yılları arasında ki bu derleme çalışmaları ilk derlemelere göre daha zengin bir yapıya sahip olmuş, daha zengin malzeme toplanmıştır (Altınay, 2004, s. 132).

1934 yılında Ankara Halkevlerinin daveti üzerine gelen araştırmacı Bela Bartok Ankara’da katıldığı üç konferansta halk ezgilerinin derlenmesi gerektiği üzerine önemli fikirler sunmuştur. Ahmet Adnan Sagun’da bu sürece katkı sağlayarak Adana ve Mersin civarında derleme gezileri yapmıştır. Güzel Sanatlar Müdürlüğü’nün öncülük ettiği 1937 yılında derleme gezilerine katılanlar, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen olarak ekipte görev alan Arif Etikan, Cevat Memduh Atlar olmuştur. Sonraki yıllarda derleme gezilerine katılanlar değişse de 1953 yılına kadar toplamda 16 gezi yapılmış yurtda derlenen birçok ezgi zengin vir repertuarın oluşmasına sebep olmuştur (Altınay, 2004, s. 132).

4.6.3.4. Halkevleri

Cumhuriyetin kurulmasıyla yapılan devrimlerin halk tarafından anlaşılabilmesi için Cumhuriyet idarecileri Halkevleri adıyla eğitim faaliyetleri yapacak bir kurum kurmuştur. Osmanlı döneminin Türk Ocakları Cumhuriyet devrimlerine muhalif bir tutum sergiledikleri için bu dönemde kapatılmış yerine Halkevleri açılmıştır.

Çok uluslu bir devlet olarak, yapılan devrimlerin sindirilip milli bir bilinç oluşması için halkın bütün kesimlerince kabul görececek bir kurum ihtiyacı Halkevlerinin fikri temellerini oluşturmuştur. Kentten kırsala yurdun en ücra köşelerine ulaşabilecek, toplum içinde birliği destekleyecek bir yapıda inşa edilen Halkevleri bu dönemin önemli eğitim noktalarından biri olmuştur (Çeçen, 2000, s. 77).

“19 Şubat 1932’de kurulan Halkevleri Atatürk devriminin, bu devrimle başlatılan ulusal ekin yaratma çabalarının, bu ekini yayma girişimlerinin halka açılan kapıları, ekini tüm içeriği ve anlamlarıyla geniş kitlelere benimsetme, bu çabada kadın-erkek, yaşlı genç tüm yurttaşları görevli kılma, çalışmaya itme, ekinsel çalışma ve girişimlere katılmalarını sağlayan merkezleridir. Kentlerde “Halkevi”, kasaba ve köylerde “Halkodası” kurularak sürdürülen bu çalışmalarda tarih, dil, tüm güzel sanatlar, halk bilim, köy araştırmaları, incelemeleri, uygulamaları sürdürmüş, dergiler yayımlanmış; halkevleri bölgelerinde birer eylemsel ekin merkezleri haline dönüşmüştür. Halkevleri ve odaları bu ekinsel işlevinin yanında okuyup yazma bilmeyen halkın açılan kurslarla yetişmesini okuyup yazmayı öğrenmesini de sağlayan kuruluşlar olmuştur.” (Kili, 1998, s. 119).

Halkevlerinin toplumdaki köylü kentli ayrımını en aşağıya çekme gibi bir amacı da söz konusudur. Cumhuriyet’in getirdiği temel insani değerleri toplumun her kesimine yayarak laik ve çağdaş anlayışta bilinçli bir toplum oluşturma hareketini başlatmıştır. Eğitim ve sosyal alanda yapılacak çalışmalar Cumhuriyet değerlerinin Halkevleri vesilesiyle toplumda karşılık bulması anlamını da beraberinde getirmiştir. Halkevleri Dil Edebiyat Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi gibi birçok farklı işlevleri olan bölümlere sahiptir (Gökçedağ, 2007, s. 55) .

4.6.3.5. Köy Enstitüleri

Cumhuriyet ülküsünü paylaşan yeni kuşakları genç öğretmenlerin yetiştirmesi amacıyla 1942 yılında kurulan Köy Enstitüleri halkın eğitimi açısından önemli bir yere sahip olmuştur (Gürsel, 2018, s. 2). Köy Enstitüleri’nin içerisinde yer alan müzik dersini yazar ve öğretmen Talip Apaydın şu şekilde anlatmaktadır:

“Köy Enstitülerinde müzik eğitimine özel bir yer veriliyordu. Amaç köylü insanın kapalı kalmış yetenekleri dirilsin ve kalkınma gücü harekete geçsin. Müzik diğer

sanat dalları ile birlikte insana bu değerleri kazandıran bir uğraş. Müzik eğitimi halk türkülerini beğenisinden hareket ederek, onu yaygınlaştırarak, evrensel ve çağdaş müziğe taban olarak kabul edilir. Her Köy Enstitüsü öğrencisi, halk türkülerini, oyun havalarını çalıp söyleyecek ve öğretmen olunca öğrencilerine öğretecekti. Köy Enstitüleri'nde çok yönlü yoğun çalışmalar yaz kış sürerdi. Boş zamanlarında hemen her köşeden çalgı sesleri, türküler, şarkılar duyulurdu. Sabah kahvaltıdan önce davul zurna veya akordeon eşliğinde halk oyunları oynanır, marşlar, şarkılar söylenirdi. Kim biliyorsa çıkar ortaya öğretirdi. Kulak eğitimi, ses birliği gittikçe bir yetkinlik kazandırdı. Hemen hemen her enstitüde yöneticilerin ve ilgili öğretmenlerin özendirilmesi ile korolar ve orkestralar kuruldu. Cumartesi eğlencelerinde konserler verilmeye başlandı. Çok güzel mandolin, akordeon, bağlama hatta piyano çalan öğrenciler yetişti. Onlar sınıf korolarını, okul orkestralarını yönetir oldular..." (Apaydın, 1990, s. 259).

Köy Enstitüleri'ndeki sistemsel düşüncenin "bütünleştirici" özelliği açısından Halkevleri'ne benzer bir fikirle kurulmuştur. Bu ortak anlayışın sonucunda Anadolu'da gizli kalmış birçok değer gün yüzüne çıkma fırsatı bulmuştur. Âşık Veysel bunlardan bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Kutsi Tecer tarafından keşfedilen âşık Köy Enstitüleri'nde bağlama dersleri vermeye başlamıştır (Turan, 2018, s. 17).

Köy Enstitüleri'nin kırsalda sosyal ve kültürel anlamda kalkınmayı hedef alan yapıda kurulmuştur. Anadolu'ya cumhuriyet değerlerine bağlı kendisini her alanda yetiştirmiş öğretmenler sağlamak için eğitim faaliyetlerde bulunmuştur. Toplumun ideolojik ve kültürel anlamda inşasına katkı sağlamak adına önemli çalışmaların yapıldığı merkezler olmuşlardır.

4.6.3.6. Musiki Muallim Mektebi

Cumhuriyetin çağdaş müzik eğitimi veren ilk kurumlarından olan Musiki Muallim Mektebi'nin kuruluşu 1 Kasım 1924'de gerçekleşmiştir. Alan öğretmeni yetiştirmek amaçlı açılan bu okul ilk olma özelliğini de beraberinde taşır. Eğitim hayatındaki yeni yapılaşma ile birlikte müzik eğitiminin Batı müziği öğretimi üzerine kurulması bu alanda eğitimci eksiğinin karşılanması amacıyla kurulmuştur. 1921 yılında Ankara'da Maarif Kongresinde tartışılan müzik eğitiminin nasıl olması gerektiği konusu, Batı

teknikini bilen çok sayıda öğretmen ihtiyacı olduğu sonucuna bağlanarak bu alanda yetiştirilmek üzere Musiki Muallim Mektebinin kurulmasını kararlaştırmıştır.

Kurulan okulun müdürlük görevine Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası şefi Zeki Üngör getirilmiştir (Akalin, 1945, s. 10). Batı müziği tekniğiyle eğitim verecek olan bu okul 13-17 yaş aralığındaki çocukları alarak dört yıllık bir eğitim sürecinden geçirmiştir. Üç yıl yoğun bir programla Batı müziği dersleri gören öğrenciler, son yıllarında uygulama üzerine çalışmalar yapmıştır. Ciddi bir eğitim süreci olan okulda keman, flüt ve viyalonsel öğreniminin zorunlu olduğu görülmektedir (Paçacı, 1999, s. 15).

Yurt dışına müzik eğitimi almak için gönderilen genç öğretmenlerle kadrosunu yenileyerek eğitimi daha ileri bir seviyeye taşımıştır. 1936 yılında Ankara Konservatuvarı'nın açılmasıyla bulunduğu binada eğitimini sürdürmüş, Gazi Terbiye Enstitüsü'nün açılmasıyla buraya bağlanmıştır. Günümüzde Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü olarak eğitim hayatını devam ettirmektedir.

4.6.3.7. İTÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

İstanbul Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın açılması ile ilgili Ercümen Berker şu ifadeleri kullanmıştır:

“Atatürk'ün ulusal musikimiz için ortaya koyduğu ana ilkenin gerçek anlamı doğrultusunda, Türk Musikisi'ni devlet katında belgelemek, örneklemek, araştırmak, yaymak ve ulusal musikimizin çağdaş musikide yerini almasını sağlayacak çalışmalar yapmakla görevli, tarihinde ilk ve tek kuruluş olarak 3 Mart 1976 günü Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hizmete sokulmuştur. 1982 yılında Devlet Konservatuvarı'nın YÖK kapsamına alınıp üniversitelere bağlanması sırasında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Bu yıldan itibaren, Prof. Dr. Lütfü Zeren, Prof. Dr. Fikret Değerli, Prof. Dr. Yalçın Tura, Prof. Dr. Can Etili, Prof. Dr. Lale Berköz, Prof. Dr. Cihat Aşkın müdürlük görevleri yapmışlardır.” (Berker, 2010, s. 13-14).

Dört yıllık lisans düzeyinde eğitim veren temel bilimler, ses eğitimi, çalgı eğitimi, çalgı yapımı, halk oyunları, müzikoloji gibi bölümlerde eğitim verilmektedir. Yüksek lisans ve doktora programları da mevcuttur.

4.6.3.8. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı

Necati Gedikli'nin Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı ile ilgili verdiği bilgiler şöyledir:

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı ilki 1975 yılında MEB’ce İstanbul’da açılıp 1982 yılında İTÜ’ye bağlanmış olan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nı model alarak, 1984 yılında Ege Üniversite’since İzmir Bornova’da açılmıştır Konservatuar, ülkemizin ikinci Türk Müziği Yüksekokuludur. Adından da anlaşılacağı gibi, ağırlıklı olarak Türk Musikisi’nin akademik öğretimi için açılmış olan Konservatuar’da, Geleneksel Sanat Müziklerimiz ve Halk Müziklerimizin uygulamalı ve kuramsal eğitimi verilmektedir. Önceleri, Temel Bilimler Bölümü adı altında öğrenim yapan kurum, daha sonra; Ses Eğitimi, Halk Oyunları ve Çalgı Yapım Bölümünün de eklenmesiyle, halen dört bölümle öğretime devam etmektedir. Bünyesinde ses kayıt stüdyosu da bulunduran konservatuar yüksek lisans ve doktora eğitimi de vermektedir.” (Gedikli, 1999, s. 121).

4.6.3.9. Gaziantep Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı

1988-89 yılları arasında eğitim hayatına başlayan Gaziantep Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, üç bölüm, beş ana sanat dalı ile eğitim faaliyetlerini sürdürmektedir. Kültürel değerlerimizin geleceğe aktarılması için konserler, Halk oyunları gösterileri sunmaktadır. Bünyesinde Ses Eğitimi, Temel Bilimler Bölümü, Türk Halk Oyunları bölümleri bulunmaktadır. (<http://www1.gantep.edu.tr/~tmdk/tanitim.html>)

4.6.4. Türk Halk Müziği Sazlarının Eğitiminde Kurumsallaşma (Özel Müzik Kursları)

Türk halk müziği, halk kültürü içerisinde yoğrulan babadan oğula, ustadan çırağa, kulaktan kulağa intikal ederek günümüze kadar gelmiş halk ezgilerinden oluşan müzik türüdür. Temelinde usta-çırak ilişkisini barındıran öğretim biçimi, kültürün aktarımının sağlanmasında önemli rol oynamıştır. Cumhuriyet dönemine kadar halk müziğinin ve bağlama öğretiminin usta-çırak ilişkisi ve meşk yöntemiyle yapıldığı bilinmektedir. Bu anlamda bağlama çalıp türkü söylemek isteyen kişiler Anadolu’nun her köşesinde görünmesi mümkün olan âşık ve ozanları dinleyerek yanlarında bulunarak ders

niteliğinde eğitim alırlar. Usta olarak kabul edilen kişilerin yanında yetişen saz çalmayı türkü söylemeyi öğrenen çıraklar müzik eğitimini bu şekilde tamamlayıp zamanla daha da ustalaşıp geleneğin devamına katkı sağlardı. Âşık kahveleri olarak bilinen mekanlar bu zaman zarfı içerisinde önemli eğitim mekanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşıklık geleneğinde kişinin ustasına bağlanması onun yanında yetişmesine “Kapulanma” adı verilir kişi ustasından sanatını öğrenirdi. Bu gelenek Cumhuriyet sonrası değişen ve dönüşen yaşantı ve kültür içerisinde kaybolmaya başlamış, köylerden kentlere göçle birlikte bağlama öğrenme durumu kurs merkezlerine doğru kaymaya başlamıştır. Önemli derleme çalışmalarının yapıldığı, notaya alınan türkülerin repertuara kazandırıldığı ve aynı zamanda TRT bünyesinde kurulan Yurttan Sesler topluluğu halk müziği ve bağlama adına dönemin önemli gelişmeleri olmuştur. Âşık tarzı çalıp söyleme şeklinden toplu çalım ve söyleme yöntemine geçilen bu dönem önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Yurttan Sesler geleneğiyle toplu bağlama çalma durumunu beraberinde getirerek akort sistemlerinden bağlamanın çalımında metodsallık birçok yeniliği sebep olmuştur. Tezene vuruşlarından ezgi uyumuna, yöresel tavırların birlikte çalımını kolaylaştıracak çalışmalar yapılmış konuyla ilgili olarak eğitim kurumları çalışmalar başlatmışlardır. Günümüzde hem konservatuarlarda hem de özel müzik kurslarında müzik eğitiminin temel dayanakları müzik standardizasyonu arayışları üzerine olmuştur. Özel kurumlarda bağlama eğitimi veren öğretmenlerin eğitim durumlarını tespit etmek adına dokuz farklı ilde 118 kurs merkezi ve kurumlarda çalışan 132 bağlama öğretmeni üzerinde araştırma yapılmış, ulaşılan sonuç tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1: Türkiye’nin çeşitli bölgelerinde yer alan 9 ayrı ilde bağlama eğitimi veren özel kurs merkezlerinde görev yapan bağlama öğretmenlerinin eğitim profili (Akdağ, 2016, s. 14)

İLLER	BAĞ LAMA EĞİTİMİ VEREN ÖZEL KURLAR	KONS ERVA- TUVAR MEZUNLARI	MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ MEZUNLARI	LİSANS EĞİTİMİ OLMAYANLAR
İSTANBUL	30	28	4	11
BURSA	11		2 + 4 (öğrenci)	5
ESKİŞEHİR	2	2		1
MERSİN	26			26
SİVAS	12		9	3
MALATYA	10	1	2	7
DIYARBAKIR	8		4 + 3 (öğrenci)	1
URFA	10		7	3
BATMAN	9		2	7
TOPLAM	118	31	37	64

Konservatuarların kurulması ve burada yetişen öğrenciler bağlama öğretimini dışarıya taşımasına sebep olmuş, bununla birlikte kentte bağlama öğretimini sağlayacak kurs merkezleri kurulmaya başlanmıştır. Bu alanda öncülük eden sanatçıların Yavuz Top, Arif Sağ, Erdal Erzincan gibi kendi alanlarında ekol olmuş sanatçıların kurs merkezlerini çalışmamızın bu bölümünde inceleyeceğiz.

1950 doğumlu olan Yavuz Top küçük yaşta bağlama çalmaya başlayarak, 1967 yılında girdiği sınavla TRT İstanbul Radyosunu “Yetişmiş Bağlama Sanatçısı” olarak kazanmıştır. TRT’de yaptığı çalışmalarla öne çıkan Top, 1976 yılında İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda “Bağlama Hocası” olarak göreve başlamıştır. Bu dönem içerisinde birçok öğrencinin yetişmesine sebep olan sanatçı 1980 de bu görevinden ayrılarak halk müziği ve bağlamanın çağdaşlaşması ve evrensel bir düzeye çıkabilmesi adına çalışmalarda bulunmuştur. Bunun için halk çalgılarından kurduğu orkestrayla ilk kez yapılan “çok sesli halk müziği” denemeleri çeşitli televizyon ve radyolarda yayınlanmıştır. Bu çalışmaların yanında birçok halk türküsünü repertuara kazandıran Yavuz Top derlemeci kimliğiyle de öne çıkmıştır. Halk müziğinin kuşaktan kuşağa aktarılması için açmış olduğu müzik merkezinde yüzlerce öğrencinin yetişmesine sebep olmuştur. İstanbul Kadıköy’de kendi adını taşıyan “Yavuz Top Halk Müziği Merkezi’nde hocalık ve yöneticilik yapmaktadır. Kurmuş olduğu müzik eğitim merkeziyle bağlama ve halk müziği çalgılarının eğitimini akademik anlamda verilmesine sebep olan sanatçı halk müziğinin tanıtılması ve öğretilmesi adına kültüre katkılarını sürdürmektedir (<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3309/yavuz-top.html>, tarih yok).

Türk halk müziğinin önde gelen sanatçısı Arif Sağ 1945 yılında Erzurum’un Aşkale ilçesinin Dallı köyünde doğmuştur. Akademisyen, bağlama virtüözü, siyaset adamı ve milletvekili kimlikleri ile bilinen Sağ halk müziğinde ekol bir isim olmuştur. Küçük yaşlardan itibaren müziğe ilgi duyan sanatçı İstanbul’a gelerek Aksaray Musiki Cemiyeti’nde Nida Tüfekçi’den öğrencisi olmuştur. Müzikal altyapısının oluşmasında Nida Tüfekçi’nin izlerini görmek mümkün olan sanatçı bu dönemde TRT İstanbul Radyosu bağlama sanatçısı olarak görev almıştır. 1975 yılında Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlayan Sağ, 7 yıllık bu görevi içerisinde bağlama ve notasyon konusunda önemli çalışmalar yapmıştır. Arif Sağ’ın

önemli özelliklerinden biri olarak âşıklık geleneğini gören içerisinde bulunan bunun kent kültürün aktarılmasında köprü vazifesi gören bir yanının olduğunu söylemek mümkündür.

1982 yılında Arif Sağ Müzik Evi'ni kurarak öğrenciler yetiştiren Sağ, bağlamanın şehir hayatına adapte edilmesinde önemli rol oynamıştır. Kısa sap bağlamanın ortaya çıkmasında, Arif Sağ'ın öncülüğü söz konusu olup, yapımında Yusuf Toraman ve Kemal Eroğlu gibi ustaların emekleri vardır. Kemal Eroğlu ile yapılan söyleşide, kısa saplı bağlamanın ortaya çıkmasını şu şekilde anlatmaktadır;

“1982 yılı filandı. Âşık Beyhani'nin abisi Hüseyin Engin bir gün dükkâna geldi, “bir dede saz istiyor, ama sapı kısa, çanağı büyük olacak” dedi. (...) Dedenin istediği bağlamayı yapmaya başladım. Sapını, göğsünü taktım, Ama bitme aşamasındayken işyeriyle iplerimi kopardım ve kendi dükkânımı açmak üzere oradan ayrıldım. Bir iki yıl sonra Hüseyin Engin'i gördüm. (...) Sonradan anladım ki, benim yarım bıraktığım sazi bitirmişler, ama yıllar önce bizim yaptığımız kısa saplı bağlamalar gibi Re sesinden sazın sapını kesmişler. Oysa Do sesinden, hatta Si sesinden kesmek gerekirdi. Ortaya çıkan, mandolin gibi, frekansı sert ama tınısı az bir bağlamaydı. Hüseyin Engin, bağlamayı tekrar götürmüş, sapa ek yapmışlar ama dede “sazın içine ettiniz” deyip almamış sazi. Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu “Muhabbet 1” albümünü kaydederken stüdyodaydım. Kayıt sırasında Arif Sağ'ın sazında enteresan, sıcak bir ses duydum. (...) Hüseyin Engin'in dede için yaptırdığı sazi çalıyormuş Arif Sağ. Ek yeri çirkin olmasın diye sapını sarmışlar. Bugün moda olan, kısa bağlama diye bilinen sazın ilk çıkışı o sazdır yani” (Özdemir ve Peker, 2001, s. 60).

Kısa sap bağlamanın yapılması sonrasında kabul görmesiyle 80'li yılların ortasında Yavuz Top, Musa Eroğlu gibi usta icracıların elinde konser, albüm, radyo gibi alanlarda kullanılmaya başlanmıştır. Kısa sap bağlamanın kabul görmesiyle eğitiminde metodlaşma çalışmaları da hız kazanmış öğretim süreci sitemli bir şekilde devam etmiştir. Arif Sağ Müzik Evi günümüzde de çalışmalarını, İstanbul'un Bahçelievler ilçesinde devam ettirmektedir.

Bu alanda çalışmaları önemli çalışmaları olan bir diğer isimde Erdal Erzincan'dır. 1971 yılında Erzurum'da doğan sanatçı küçük yaşlardan itibaren bağlama çalmaya ve bölgenin folklorik özelliklerini gözlemlemeye başlamıştır. 1985 yılında İstanbul'a

gelmesiyle Arif Sağ Müzik Kursu'nda bağlama eğitimi almaya başlamıştır. 1989 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünü kazanıp eğitimini sürdürdüğü bu süreçte “Tezenesiz Bağlama Çalma Tekniği (Şelpe)” ile ilgili araştırmalarda bulunmuştur. Bağlamanın tanıtımı için yurtiçi ve yurtdışı birçok yerde konserler veren sanatçı bağlama çalımında teknik ve motodsall çalışmalarda bulunmuştur (Akdağ & Derin, 2015, s. 17).

Aşağıda şekil 43’de yer Erdal Erzincan’ın müzik merkezinde ders verme anını görmekteyiz.



Şekil 43: Erdal Erzincan Müzik Merkezi

Kentli özel eğitim kurumlarında modern bağlama eğitiminin yapıldığı Erdal Erzincan Müzik Kursu İstanbul’un Maltepe ilçesinde 2001 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde eğitim faaliyetlerini sürdürmektedir. Kurs alanı olarak altı dersliğin yanında idari odalar, kantin, kitaplık, ve bağlama odalarında mevcuttur.

“EEMK’nda, Erdal Erzincan ve eşi Mercan Erzincan ile birlikte toplam sekiz (5 erkek ve üç kadın) eğitmen görev almaktadır. Eğitmenlerin yedisi konservatuar mezunudur ve dört genç öğretmen aynı zamanda bu kursun eski öğrencileridir. Yaşları 25 ile 36 arasında değişen bu genç eğitmenler ile Erdal Erzincan arasında bir tür usta-çırak ilişkisi sürmektedir. Aynı zamanda bu kadronun tamamına yakını (biri hariç) solo ya da karma albümleri olan profesyonel müzisyenlerdir.

Kursiyerler ise yaş, kültürel kimlik, sınıf, toplumsal cinsiyet ve amaç gibi değişkenler doğrultusunda kategorize edilebilir. Öğrencilerin sayısal olarak önemli bir bölümünü Alevi gençler oluşturur. Öğrenciler, işçiler, beyaz yakalılar ve emeklilerden oluşan kursiyerlerin hemen hepsi benzer bir sınıfsal konumu paylaşır ve ekonomik durumlarını orta sınıf şeklinde ifade ederler. Başlangıç seviyesinde gruplar, yaş ve toplumsal cinsiyet açısından heterojen bir görünüm arz eder. Ancak seviye yükseldikçe çocukların ve orta yaş üstü bireylerin katılmadığı, kadın sayısının da azaldığı gözlenebilir. Bu genel eğilimin oluşmasında tek olmasa da en belirleyici değişken amaçtır. Profesyonel bağlama icracısı olma amacını taşıyanlar için en üst seviyeli gruba (1. grup) girebilmek önemli bir motivasyon kaynağıdır. Çünkü bu grubun derslerine Erdal Erzincan girmektedir. 1. gruba katılmaya hak kazananlar genellikle ya konservatuar öğrencisidir ya da konservatüra giriş sınavlarına hazırlanan kişilerdir. Bu kurumda çoğunlukla Erdal Erzincan tarafından hazırlanmış bir müfredat doğrultusunda eğitim verilir. Başlangıçta solfej eğitimi ve nota okuryazarlığı önemle vurgulanır. Sonraki aşama ise giderek karmaşılaşan bir bağlama eğitimidir. Bağlama gruplarında bulunan kursiyerler, düzenli aralıklarla sınava tabi tutulur. Böylece her biri belirli bir seviyeyi ifade eden sınıfların mevcutları, öğrencilerin sınavlardaki performanslarına göre ayarlanır. En üst seviyedeki kursiyerler (1. grup) bizzat Erdal Erzincan'dan ders alarak kurstan mezun olmaya hak kazanırlar” (Keleş, 2017, s. 1659).



Şekil 44: Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası

Erdal Erzincan Kurs Merkezi öğrencileriyle kurulan şekil 44'deki “Bağlama Orkestrası” bağlama ailesinin tümünü içerisinde barındıran, bütün çalım tekniklerinin birlikte icra edildiği önemli önemli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Cura,

parmak vurma, tel çekme, tezeneli divan bağlama ve bas bağlamanın yer aldığı bağlama orkestrası bağlamaya yeni bir soluk getirmiştir. Bağlama Orkestrasının şekil 45’de görüldüğü üzere konser ve albüm çalışmaları yurttan ilgi görmüş bağlama adına önemli bir çalışma olmuştur. (<https://www.youtube.com/watch?v=PCpLcuuNlcU>).



Şekil 45: Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası Albüm Çalışması

Bu kurs merkezinde sadece bağlama eğitimi değil bunun yanında farklı enstrümanlarında eğitiminin yapıldığını bilmekteyiz. Geleneğe bağlı kalarak kentleşen bağlamanın yeni icralarının öğretimini sağlayan kurs merkezleri bağlamanın öğretimi ve kültürün yaşatılması adına önemli çalışmalar yapmaktadır.

Alanda yaptığımız araştırmalarla üç özel kurs merkezinin de bağlamanın öğretimi ve halk müziğinin şehirde öğretimine katkılarının çok fazla olduğunu ifade etmek gerekir. Bunun yanında halk müziği enstrümanlarından kabak kemane, mey, kaval, kemençe gibi enstrümanlarında eğitimini bulmak mümkündür. Özel kurs merkezlerinin haricinde Halk Eğitim Merkezleri, vakıflar gibi kurumlar da bu öğretim süreçlerine olumlu katkılar sunmaktadır.

4.7. TRT'nin Kurulması ve Yurttan Sesler

Ülkemizdeki halk müziği çalışmaları, 1900’lü yılların başında folklorun bilim dalı olarak kabul edilmesiyle başlamıştır diyebiliriz. Sahada derleme çalışmalarının yapılması, kültürel zenginliğimizi gün yüzüne çıkarırken Anadolu’da gizli kalmış bu miras kayıt altına alınmaya başlanmıştır. Cumhuriyet’le birlikte birçok alanda yapılan yenilik çalışmalarının içerisinde kültürel açıdan müziğin ilk sırada olması yapılacak çalışmalara hız vererek halk müziğinin derleme çalışmalarını hızlandırmıştır. Yapılan

derleme çalışmalarına halk müziğinde yetkin bir isim olan Muzaffer Sarısözen'in de katılması derleme ve notaya alım sürecine katkı sunmuştur. Radyonun kurulmasıyla halk müziği yayınlarının başlaması ve Yurttan Seslerin sürece dahil olması halk müziğimiz adına önemli gelişmeler arasındadır.

Batı'da radyo yayıncılığı ilk olarak 1906 yılında başlamıştır. Altyapı, verici, radyo alıcısı gibi teknik donanımlar Türkiye'ye 1920 yılında gelebilmiştir. Söz konusu dönemde Türkiye'de teknolojik olarak üretilmemesi, dışardan yapılacak alımların maliyetli olması sebebiyle radyo yayını ülkemizle gecikmeyle başlamıştır. Bununla birlikte radyo vericilerinin devlet tarafından kuruluyor olması ve yayının devlet tekelinde olması sürecin uzama sebeplerinden biri olarak görülebilir. Radyonun Türkiye'ye girişi telsiz telgraf ve telefonun altyapısını kullanarak gerçekleşmiştir bu sebeple Türkiye'de radyo ilk olarak telsiz telefon olarak isimlendirilmiştir (Kocabaşoğlu, 2010, s. 33).

1940'lı yıllarda Basım Yayın Umum Müdürlüğü yapan Veysel İlkin (1945, s.1), Radyo dergisine verdiği röportajda anılarını şu şekilde aktarmıştır;

“Yirmi iki yıl önceki hatıralarımı yokluyorum. Gözlerimin önünde şu manzara canlanıyor. Eski İstanbul Darülfünunun konferans salonundayız. Orada yerli ve yabancı büyük bir davetli kalabalığı toplanmış. Salonun pencereye yakın bir köşesine, geniş bir masa üzerine iri boyda simsiyah bir alet yerleştirilmiş. Üzerinde, yanında, yine en iri boydan trombonları andıran siyah hoparlörler görüyoruz. İzahatı heyecanla dinliyoruz. Tecrübeyi heyecanla bekliyoruz. Zira hemen iki adım ötedeki Yüksek Muallim Mektebi'nden müzikli radyo neşriyatı yapılacaktır. Hoparlörlerden cızırtılarla çıkan ses hala kulaklarımdadır. Bu ilk tecrübeye daha çok parazit dinlemiştik.”

Radyo yayıncılığının Türkiye'de resmi olarak başlama tarihi 6 Mayıs 1927 'dir. Ankara radyosunun kurulması ise 28 Ekim 1928 tarihlidir (Özdemir N. , 2008, s. 125). Bu süreç öncesinde deneme yayınlarının 1923 yılı itibariyle başladığını farklı tarihsel süreçlerden geçerek günümüze kadar geldiği görülmektedir. Önceleri haber alma aracı olarak kullanılan radyo zamanla eğlenceli bir müzik kutusuna da dönüşmüştür. 1991 yılına kadar TRT adı altında yayın yapan radyo, özellikle 1940-1980 yılları arasında en aktif dönemini yaşamıştır. Radyo programcılığının geliştiği bu dönem hem haber

yayınının hem de müzik ve kültür programlarının içerikte sunulduğu zaman olmuştur. 1 Mayıs 1964 yılında kurulan TRT radyo yayıncılığını bünyesine alarak günümüze kadar getirmiştir. 1964 yılına kadar radyo ile ilgili yayın içeriği açısından kapsamlı çalışmaların olmadığı gözlemlenmiştir. Türkiye Radyo Televizyon Kurulu'nun (TRT) kurulması ve radyo yayıncılığı yapana kadar geçen süreçte arşivlenmiş radyo yayınları çok sınırlıdır. Radyo yayıncılığının başlamasıyla ilk halk müziği örneklerinin dinletilmesi bireysel olarak sistemsiz ve düzensiz bir şekilde gerçekleşmiştir. Radyoda halk müziğinin ilk örneklerini Tamburacı Osman Pehlivan tarafından Rumeli türküleri seslendirilerek verilmiştir. Ankara radyosunda Sadi Yaver Ataman'ın 1938 yılında yapmaya başladığı programda açıklamalı halk müziği dinlemeleri yapılmış ve aşık edebiyatına da yer verdiği program ilk örnek olarak radyonun yayın hayatında yerini almıştır. Vedat Nedim Tör'ün Ankara radyosunun müdürü olmasıyla, yapılan programlar tekrar yapılandırılmıştır. Mesut Cemil yönetimindeki Klasik Türk Müziği korusu 1941 yılında düzenli olarak ilk halk müziği programını gerçekleştirmiştir. Şekil 45'de Bir Türkü Öğreniyoruz ismiyle sunulan bu program Muzaffer Sarısözen şefliğinde ve repertuar hocalığında sunulmuştur. Yarım saat süren programda dinleyicilere ve sanatçılara türküler öğretilmiştir (Yılmaz, 1996, s. 20).



Şekil 46: Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz Programından Bir Görüntü (1942) (Yılmaz, 1996 s.22)

Soldan sağa: Sarı Recep, Muzaffer Sarısözen, Mesut Cemil, Birinci Sıra: Mefharet Yıldırım, Afife Çerik, Sıdika Dalmen, Azize Tözem, Sadi Hoşses, Mustafa Çağlar, Semahat Özdenes, Nevzad Akay, Melek Tokgöz. İkinci Sıra: Safife Tokay, Saadet Özbilgiç, Lamin Utku, Ahmet Şenses, Aziz Şenses, Hüceyla Aykar, Servet Adnan.

Radyoda yayınlanıp ilgi gören “Bir Türkü Öğreniyoruz” programı üzerine, Yurttan Sesler adı verilen yeni bir program 1940’lı yılların başında yayın hayatına katılmıştır. Ankara radyosunda yayınlanan program, Sadi Yaver Ataman’ın askerlik görevi nedeniyle bırakmak zorunda kaldığı açıklamalı türküler programının devamı niteliğinde olmuştur. Türk Halk Müziği’nin bu dönem içerisinde bir disiplin olarak görülmemesi bu alanda yetişmiş insan azlığı sebebiyle klasik müzik icracılarının icralarda bulunmaları yapısal olarak halk müziğinin söyleniş tarzına ters düşmüştür. Halk müziğimizin icrasının sanat müziğinden ayrı olmasını bu dönemde düşünen “Sadi Yaver Ataman, Ahmet Kutsi Tecer” gibi isimler olmuştur. Bu sebeple Muzaffer Sarısözen’in şefliğini yaptığı Vedat Nedim Tör’ün isimlendirdiği Yurttan Sesler korusu kurulmuştur (Özdemir N. , 2008, s. 137).

Yurttan Sesler Korusu’nun kurulmasındaki amacı Muzaffer Sarısözen şu şekilde ifade etmiştir:

“Radyonun sınırsız tuttuğu ve başardığı halk türkülerini yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya getirmek ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Seslerin birinci hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki Yurttan Seslerin sanatkar işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler” (Çeren S. , 1944, s. 4).

Yurttan Seslerin halk türkülerini seslendirmenin haricinde yüklendiği misyonları Muzaffer Sarısözen yukardaki ifadelerinde açıkça belirtmiştir. Halkın ortak paydası olan kültür, dil, tarih gibi olgularda birlikteliğin sağlanması için Yurttan Sesler bir vesile olarak kabul edilebilir. Ayrıca radyoda halk müziğinin kendisine daha fazla yer bulması olanağı bu toplulukla sağlanmıştır.

Radyonun kendine has bir eğitim sisteminin olduğu bilinmektedir. Konservatuar niteliğinde çalışmalara sahip Ankara radyosu, yayın ilkeleri ve ciddiyetinin verdiği sorumlu davranma bilinciyle ülkenin her anlamda yetkin olan kişilerini kadrosunda bulundurmıştır. Radyoya görev almak isteyen sanatçı adayları uzun bir eğitim sürecinden geçerek kabul görmüşlerdir. Koronun musiki derslerini Mesut Cemil, Veli

Kanık, Nurullah Taşkıran, Fahri Kopuz, Halil Bedii Yönetken gibi isimler vermiştir. (Özdemir N. , 2008, s. 138).

Yurttan Sesler ekibinin teoride aldığı derslerin yanında türkü icralarını yaparken koro mensuplarının sanat müziği alanından gelmeleri nedeniyle yöresel üslup ve tavrın eksik olduğu gözlemlenerek halk müziğinde kimlik kaybına sebep sebep olmuştur. Muzaffer Sarısözen bu sebeple Ankara Devlet Konservatuvarı'nın arşivine sanatçıları çağırarak türküler nasıl icra edilmesi gerektiğini kayıtlarla dinleterek sağlamak istemiştir. Ayrıca radyoya davet ettiği âşıklar ve mahalli sanatçıların bu duruma katkısı olmuştur. Aşık Veysel, Tamburacı Osman Pehlivan, Faruk Kaleli, Aziz Şenses, Picoğlu Osman gibi sanatçılar radyoya “misafir sanatçı” olarak katılmışlardır. Muzaffer Sarısözen'in yaptığı bu uygulamalarla radyo sanatçılarının halk müziğinin üslup ve tavrına göre okunmasını sağlamak içindir. Yurttan Seslerin uzun zaman icralarına eşlik eden tek saz bağlama olmuştur. Bozuk düzen olarak çalınan bağlama radyoda yapılan programlarda eşlik enstrümanı olarak kullanılmıştır (Alpyıldız, 2012, s. 88).

Yurttan Sesler programının bir önemli özelliği de türkülerin yaratılış-yakılış hikâyelerinden söz etmektir. İcra edilen türkülere bakıldığında solo, koro, çalgısal açıdan icraların yapıldığı görülmüştür. Oluşturulan bu icra düzeni kendinden sonra gelecek korolara da örnek teşkil etmiştir. Sadece radyo yayınlarıyla kalmayıp dışarda bazı faaliyetlerde de bulunmuşlardır. Yurt çapında birçok etkinlik ve konsere de katılmıştır (Alpyıldız, 2012, s. 90).

Ülkemizde televizyon yayıncılığının başlamasıyla 1980 sonrası değişen ve gelişen şartlara ayak uyduramayan Yurttan Sesler halk müziği icrasında geleneksellik yolundan yürüyerek kendini gözden geçirme gibi bir arayışı olmamıştır. Türkülerin icrasında kullanılan yöresel üsluba uygun söyleyişler zamanla göz ardı edilmiş tekdüze bir sisteme doğru evrilmiştir. Halkın sosyal ve siyasal olaylara tepki olarak yaktığı türküler repertuar dışı bırakılarak kısıtlamalara gidilmiştir (Alpyıldız, 2012, s. 92).

Muzaffer Sarısözen Yurttan Sesleri Anadolu'da yapmış olduğu derleme ve notalama çalışmalarını halka duyurmak ve halk müziğinin inşası sürecinde aracı olarak kullanmak istemiştir diyebiliriz. Radyonun bu durumdaki etkisi şüphesiz büyük olmuştur. Yapılan çalışmaların halkın beğenisine sunulması gelen olumlu tepkiler neticesinde Ankara

haricinde İstanbul ve İzmir radyolarında da Yurttan Sesler koroları kurmuştur. Ayrıca incelemelerimizde görüyoruz ki bulunulan dönem içerisinde “milli musiki” oluşturma çabalarının içerisinde halk türkülerinin Batı tekniğiyle çok seslendirilmesi gerektiği fikri hâkimken Muzaffer Sarısözen böyle bir uygulama içerisine girmemiştir. Yurttan Sesler topluluğu çok seslendirme yöntemiyle türkülerini seslendirmemiştir. Bunun yerine halk müziğinin icra edilmesi gerektiği gibi yöresel tavır ve üslupta türküler seslendirilmiştir.

Yurttan Seslerin tarihsel süreçte şef değişimleri söz konusu olmuştur. Her biri alanında önemli çalışmalara imza atmış koro şeflerini kuruma giriş ve şefliğe atanma süreçleri farklı olmuştur göreve getirilen şeflerin dönemsel sıralamasını Demir (2017) şu şekilde yapmıştır:

- 1942-1963 Muzaffer Sarısözen, Ahmet Yamacı, Mustafa Hoşsu
- 1970 Mustafa Geceyatmaz, Osman Özdenkçi, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek, Nida Tüfekçi, Fuat Lehimler, Adnan Ataman, Neriman Altındağ Tüfekçi, Mustafa Özgül
- 1980 Yaşar Aydaş, Mehmet Erenler, Orhan Dağlı, Nejat Buhara, Ahmet Gazi Ayhan, Mehmet Çalmaşur, Erkan Sürmen, Tuncer İnan, Şahin Gültekin
- 1990 Serbülen Yasun, Ömer Şan, Zafer Gündoğdu, Soner Özbilen, Hale Gür,
- 2000 Ali Haydar Gül, Ömer Hayri Uzun, Işık Başel, Abdullah Sözen, Mustafa Acar, Bircan Pullukçuoğlu, Naci Düzel, Tekin Büyükkaya, Ersin Baykal, Erol Köker (Demir M. , 2017, s. 216).

Yurttan Seslerin icrasal olarak ve fikirler bazında değişimi dört kuşak olarak değerlendirilebilir. 1942 ile 1960 yılları arasında kalan iki kuşak radyoya çok sayıda ses ve saz sanatçısının alınarak yetiştirildiği dönem olarak görülebilir. İlk nesil olarak kabul edilen gruptan sonra 1966-80 arası kurumda görev alan ikinci kuşak olarak nitelendirilebilecek sanatçılar görev almıştır. Yeni gelen kuşak radyoda birinci nesil olarak yetişen sanatçılar tarafından yetiştirilen bir kuşak olmuşlardır. Ayrıca televizyon yayınlarının başlamasıyla ikinci kuşak sanatçıları ekran tecrübesini yaşayan ilk kuşak olmuştur. 1980 ve sonrası kurumsal yapıya Konservatuar mezunları yerleştirilmeye

başlanmış bu kuşak okullu icracılar olarak radyoda görevler almışlardır. 2000 sonrası kuruma dâhil olan icracılar ise dördüncü kuşak olarak görevlerini sürdürmüşlerdir (Demir M. , 2017, s. 217).

Anadolu kaynaklı türkülerinin, informal icra geleneği ve dağınık repertuar yapıları olduğu gözlemlenirken, özgün ve yerel icra biçimleri de ortaya çıkmıştır. Notasyonu ve orkestra şefliği olmayan bu icralar halkın içinden gelen duygu ve düşüncelerin bağlamaya türkülere dökülmüş hali olarak kayıtlara alınmıştır. Yurttan Seslerin ise formal bir yapıya sahip olduğu bu sebeple icra edilecek türkülerin tek ses, tek nefes gibi icra edilmesi geleneğini zamanla değiştirme eğilimini de kendisiyle beraber getireceği düşüncesini akıllara getirmiştir. Bulunulan dönem içerisinde milli musiki oluşturma çabalarının halk müziğini çok seslendirme çabalarının içerisinde olmasının yanında, Yurttan Sesler korumacı, kollamacı bir tavırla yerelin ve geleneğin icrasını yeniden oluşturmuştur. Notasyona bağlı olarak derlenmiş türkülerin koral düzende, bağlama takımını içeren çalgı grubuyla icrası, fiziksel duruş ve giyim tarzı göstergesel olarak bu duruma anlamlar yüklemiştir (Demir M. , 2017, s. 127)

Muzaffer Sarısözen'in Yurttan Seslerin başlangıcında modernite algısının yerine gelenekselci bir tavırla icraların yapılmasını sağlamıştır. İkinci kuşak olarak nitelendirdiğimiz Yurttan Sesler sanatçıları ise derlenmiş, notalandırılmış, türkülerini standart icra tavırlarına göre kendisinde önce gelen ilk kuşaktaki temsilcilerini otantik kabul ederek taklit etme yoluyla koral düzende okumayı devam ettirmiştir. İlk kuşak icracılarının “aslına uygun” icra ettikleri düşünceleriyle kendi deneyimlerini meşrulaştırma yoluna girmişlerdir. Anadolu’da müzik öğrenme yöntemlerine usta-çırak ilişkisinin kaynaklık ettiği bununda kurumsal alana sirayet ederek Yurttan Sesler’in ilk kuşak icracıları kayıtsız şartsız norma olarak kabul edilmiştir. Standart bir yapıya doğru evirilen bu anlayış ustadan kopup kurumsal yapı içersin de “geleneksel icraya” dönmüştür (Demir M. , 2017, s. 127).

Üçüncü kuşak Yurttan Sesler icracılarına bakıldığında çoğunluğu konservatuar eğitilmiş kişiler olduğunu görmek mümkündür. Bu dönem içerisinde ikinci kuşaktan gelen geleneksellik anlayışını koruyan ve gelenekselliği yenileştirerek yeniden üretmek isteyen bir yapıda mevcuttur. Bu iki yapı arasında fikri bölünmeler söz konusu olmuştur. Televizyon programları ve konser etkinliklerine bu yansımıştır. Üçüncü kuşak

Yurttan Sesler icracıları, yeni gelenek akımını başlatmışlardır. Armonik yapının müziğe dâhil edilmesi adına piyano, gitar, bas gitar, klarnet gibi enstrümanların katılması kırılma noktası olmuştur. “Türkülerin düzenlenmesi” bu dönemin yeni gelenek anlayışlarından olmuştur. Yurttan Seslerin kuruluş amacına göre hareket edenler ve yeni gelenekçi yapı arasında fikirsel ayrımlar olduğu için bu icra edilen müziğe de zamanla yansımıştır (Demir M. , 2017, s. 218).

Dördüncü kuşak Yurttan Seslere geldiğimizde ise “eski geleneği” öne çıkaran bir radyo programı olarak çalışmalarını yapmıştır. Dördüncü kuşak Yurttan Seslerin geleneksel icraların yayınlandığı, radyo sanatçılarının geçmişe dair kayıtlara rahatlıkla ulaşabildikleri için Anadolu kaynaklı okumaların daha öne çıktığı bir dönem olarak etkilerini görebiliriz. Birinci dinleme kaynaklarından yola çıkan sanatçılar icracılıklarında bunu gösterme şansını elde etmişlerdir. Yurttan Sesler programı kurumsal kimliği altında daha kurallı olan icralar kurumsal yapı dışında melez bir hal alarak bireyselliği öne çıkaran okuma biçimlerini de getirmiştir. Dördüncü kuşak Yurttan Sesleri bir fikir olarak görüp anlamlandırılmasını, saygı konseri anma konserleri olarak yapmaktadır (Demir M. , 2017, s. 218).

Muzaffer Sarısözen’in kurduğu Yurttan Sesler korosu halk müziğimiz adına önemli işlere imza atmıştır. Başlangıç Türkiye’de oluşturulmak istenen “milli musiki” adıyla sunulan halk müziğinin çok seslendirme fikrine aykırı olarak hareket edip gelenekselliğin yanında durmuşlardır. Ortak bir duygu oluşturmak isteyen Yurttan Sesler milli ruh ve şuuru oluşturmak adına çalışmalar yapmıştır. Yapılan derleme çalışmalarının halka sunulması bunun radyo vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşması halk müziğinin toplumda karşılık bulması adına önemli çalışmalardan olmuştur. Usta-çırak ilişkisiyle aktarılan halk müziği Yurttan Seslerin formal bir yapıda olması nedeniyle nota, dinleme, taklit üzerine sağlanmıştır. Halk müziğinde geleneği koruma ve standartlaştırma arzusunun varlığı da söz konusudur diyebiliriz. Bir süre sonra halk müziğinin en önemli unsurlarından olan ağız, tavır, şive, üslup gibi unsurlar tek tipleşme sonucu kaybolmaya başlamıştır. Radyoda yapılan programların kayıtlarının saklanması o dönem halk müziğinin anlamamız adına günümüze ışık tutmuştur.

4.7.1. Halk Müziğinde Vokal ve Saz İcralarındaki Değişim

Yerel halk müziği topluluklarının modernleşme ile tanışmaları Cumhuriyet dönemine denk gelmektedir. Halk müziği topluluklarının modernleşme çabaları aslında kendi inisiyatiflerin de olan bir durum olmamıştır. Bulunulan dönemin fikri hareketlerine kapılıp değişimin yaşanmasından kaçışları söz konusu olmamıştır. Modernleşme hareketinin yukardan aşağıya doğru olduğu ayrıca da görülmektedir. Halk müziğinde bireyselci tavır ve üslupta icra daha fazla öne çıkmaktadır. Müzik topluluklarının modernleşme hareketleri istemelerinden ziyade Halkevlerinin kurulmasıyla kendiliğinden oluşan bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Daha fazla çalgının bir araya gelerek bir arada çalabilmesi, insanlarda farklı duygular uyandırmış, Bireysel çalım ve icranın yerine toplu çalım ve koro çalışmaları da ilgi görmeye başlamıştır.

1940'lı yıllar halk müziğinin araştırılıp anlamlandırılma yıllarıdır diyebiliriz. Dönemin müzik anlayışına göre Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Adnan Saygun gibi yurt dışında Batı müziği eğitimi almış sanatçılar halk müziğini çokseslendirme çalışmalarını başlatmışlardır. Halk müziğinin değişim ve dönüşümü ilk olarak bu çalışmalarla başlamıştır diyebiliriz. Bununla birlikte yeni bir dönemin başlaması da Halkevleri ve Yurttan Sesler vesilesiyle başlamıştır demek mümkündür. Muzaffer Sarısözen'in gelenekselci bir tutum içerisinde olması repertuara sıkı sıkıya bağlanıp bunların radyo vasıtasıyla sunumunu sağlaması halk müziği açısından gelenekçiliğin göstergesi olmuştur diyebiliriz. Klasik Türk Müziğinde bu dönem içerisinde öne çıkan Tamburi Cemil Bey ekolünden gelen Mesut Cemil Bey yapmış olduğu büyük yenileştirme hareketini koral ve çalgısal anlamda toplu icraya geçiş yaparak yapmıştır. Muzaffer Sarısözen de bu durumdan etkilenecek Yurttan Sesleri kurup modernleşmenin geleneksel ayağı olarak özel bir tavır içinde halk müziği sunumlarına başlamıştır (Coşkun, 2006, s. 26).

Bu durumu eleştiren bazı araştırmacılar halk müziğinin geleneksel çalım ve söyleme tavrının o dönemde yaygın olan âşık tarzı çalıp söyleme olduğunu, Yurttan Sesler vasıtasıyla bu durumun kaybolmaya başladığını savunmuştur. Konuyla ilgili Tekelioğlu şu ifadelerde bulunmuştur:

“Ne yazık ki “Yurttan Sesler” programı, sentez siyasetlerinin, iyi niyetle de olsa, nasıl bir kültürel fakirleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturur. Sarısözen, toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, âşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki “yöre”ye göre sınıflandırır. Kriter yedi coğrafi bölgedir ve “uymayan” örnekler dışlanır. Dahası halk müziği icra geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür. Ne niyetle olursa olsun bu derleme faaliyeti, halk müziğindeki geleneksel “âşık tarzı”nın yok olmasının önemli nedenlerinden biri olmuştur” (Tekelioğlu, 1999: 149).

Bu duruma karşılık olarak Muzaffer Sarısözen’in bu dönem içerisinde son derece titiz davranması, mahalli sanatçıların ve âşıkların radyoya davet edilerek türkülerini birincil ağızdan halka sunmalarını sağlaması Yurttan Seslerinde bu alanda eğitilmesini sağlamıştır (Özdemir N. , 2008, s. 138).

“Radyodaki halk müziği dersleri önceleri tasavvur edilemeyecek güç ve yorucu bir çalışma ile pek ağır yürümeye başlamıştı. Çünkü bir memleket türküsünü layıkıyla söyleyebilmek için o memleketin dâhil olduğu bölgedeki halk melodilerinin hususiyetini bilmek zarureti vardır. Bunu anlamak güç olduğu gibi “icra” edebilmek te ayrıca çok ince ve dikkatli çalmaya bağlı bir iştir. Başka başka bölgeler arasında çok geniş ölçüde üslup ayrılıkları vardır. Urfa ağzı bir parça ile Karadeniz havası, Harput ağzı bir türkü ile Kastamonu’dan bir parça yahut Erzurum havasıyla Muğla’dan bir Zeybek, Bozlak ayağından bir oyun havası ile bir Rumeli türküsü, makam, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılışlarının icabına uygun bir tarzda “icra” edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hale gelir” (Çeren, 1944, s. 9).

Paşmakçı’nın Şenel’e (2009, s.100) aktardığı üzere, otantiznin Sarısözen öncülüğünde nasıl önemli olduğunun göstergesi olması adına Konyalılardan gelen tepkiler üzerine “çaldığımız Konya türküleri iyi olmuyor” diye uyarır. Gelen bu tepkiler üstüne saha araştırması için Konya’ya gidilir konu araştırılır. Gelen tepkilerin seslendirme üslubuyla ilgili olduğunun anlaşılması üzerine seslendirilen türkülerdeki yöresel üslup göz önüne

alınarak icralar yapılır ve “...Yayını takip eden Konyalılar: şimdi oldu diye ifadelerini belirtmişlerdir.”

Halk müziğinin cumhuriyetin kurulmasından 1950’li yıllara kadar değer görüp öne çıkması, derleme çalışmalarının yapılması repertuarımıza olumlu yönde katkılar sunarken, bununla birlikte devlet desteğiyle bu derlemelerin yapılması belli başlı sorunların da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Derlenen eserlerde ki dilin sadeleştirilmesi ve değiştirilmesi unsurları, siyasi olan eserlerin repertuara alınmaması gibi durumlar derleme çalışmalarında eksik hususlar arasında kalmıştır diyebiliriz. Konuyla ilgili Stokes (1998, s. 104) milli dağarcığın oluşması adına halk şarkılarının Türkçeleştirildiğini, yabancı kelimelerden arındırılarak saf Türkçe halleriyle kayda alındığını söyler. Bu konu ile ilgili ilginç bir örneği şöyle ifade etmektedir: “prahoda mandim sürdüm seyrana” TRT dağarcığına “gemilere bindim sürdüm Samsun’a” olarak alınmıştır. Rusçada prahod kelimesinin tren anlamına geldiği ve Türkçede bu kelime olmadığı için prahod gemi ile değiştirilmiştir. Seyran kelimesi Arapça olduğu için Samsun olarak değiştirilmiş ve yolculuğun rotası Bakü’den Iğdır’a kaymıştır. Derleme çalışmalarında bazı durumlardan dolayı ritim ve melodileri değiştiriliyor. Kürt, Laz, Rum ve Ermeni şarkı sözleri Türkçeleştirildikten sonra siyasi bir söylem yoksa repertuara dâhil ediliyordu. Repertuara eklenen eserlerdeki dilin sadeleştirilerek yöresel ağız ve şive unsurlarından arındırıldığı da gözlemlenen bir durum olmuştur. Bu durumun icra esnasında da karşımıza çıkan genel bir problem olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda ortak bir milli kültür oluşturma fikirlerine dayanarak “yetkili uzmanlar” halk müziğinin dil, ezgi, tartım ve usul, çalgılar seslendirme biçimi gibi birçok özelliğe müdahale ederek milli kültür projesine girişmişlerdir (Edibrahimoğlu, 1947, s. 10). Bu durumun sonucu olarak Yurttan Seslerin oluşturulan repertuar ışığında yaptığı icralar dil ve söyleme üslubundaki değişikliklerden dolayı yöredeki halk tarafından karşılık bulma konusunda eksik kalmıştır diyebiliriz.

Yapılan derleme çalışmalarında dilin değiştirilmesi ve sadeleştirilmesi durumuna çarpıcı bir örnek olarak (Mak, 2020, s. 20);

“TRT, dil ve türkü arasındaki mahrem sınırlarını da belirlemiştir. Söz gelimi, *Bahçada Yeşil Çınar* adıyla, TRT Repertuvarında 1769 repertuvar numarası ile kayıtlı türkünün sözleri gerçekte; *Bahçada Yeşil Hıyar* olarak bilinir. Diyarbakır

yöresinden derlenen türkünün TRT Repertuvar Kurulundan geçerken, “hıyar” sözcüğünün toplumun ahlak yapısı içinde hoş karşılanmaması nedeniyle, “çınar” sözcüğü ile değiştirilmiştir. Ancak yörede, bu sözcüğün gündelik hayatta kullanımı ile ilgili hiçbir tereddüt bulunmamaktadır. Yöredeki çınar ağacı varlığının azlığını göz önünde bulunduracak olursak, türkünün ne derece anlam kaybına uğradığını da tahmin edebiliriz. TRT’nin bu anlamdaki tutumuna dair bir dizi örnek verilebilir. TRT Repertuvarında 2724 repertuvar numarası ile kayıtlı *Kar mı Yağmış Şu Harput’un Başına* adlı türkünde olduğu gibi, türkünün *Küçükten bir yar sevdim Ermeni* bölümü, *Küçükten bir yar sevdim yar nenni* olarak değiştirilmiştir. Bu müdahale ile türkünün esas var oluş nedeni de ortadan kalkmıştır. Neden yakıldığı, neyi anlattığı da doğal olarak kaybolmuştur.” demiştir.

Yurttan Seslerin radyo aracılığıyla öncülük ettiği halk müziğinin seslendirilmesi konusu, otantizme bağlı disiplinli bir şekilde icraların yapılmasına rağmen kuruluş ve varoluş felsefesi gereği Türkiye’deki tüm halk müziği örneklerinin seslendirilmesini hedef aldığı için okuma üslubu konusunda problemleri de beraberinde getirmiştir. Türkiye’de müzik kültürünün halk müziği özelinden bakıldığında çok geniş bir yelpazeye sahip olması icra açısından Yurttan Seslere yüklenen misyonla çözülecek bir durum değildir. Ayrıca yapılan derleme çalışmaları sonrası türkülerin yakıcıları tarafından değiştirilmesi de söz konusudur. Derlenen türkülerin ilk hali ve özünü koruyarak icrası olması gereken asıl unsurdur (Hasgöl, 1996, s. 69).

Radyonun toplum hayatına girmesiyle halk müziğinin aktarımı ve değişimi hız kazanmıştır. Bir başka deyişle “yerel”, “yöresel” özelliklerini kaybetmeye başlamıştır. Etili (1998, s. 47)’de;

“Türk halk müziğinin ortaya çıkarılması, yaygınlaştırılması, korunması, devam ettirilmesi, arşivlenmesi ve gelecek nesillere aktarılması, derlenmesi, ses yarışmalarının düzenlenmesi, çalınıp söylenmesinde belirli standartlarının getirilmesi, eğitimli sanatçılara değer verilmesi hususlarında radyonun faydalı olduğunu belirtirken, türkülerin bilimsel araştırma süzgeçlerinden geçirilmeden yayınlanmasını, üslup-yorum-tavır eksiklikleri olan seslere yer verilmesini, popüler, isimlere yer verilmesini, beste türkülerin yayınlar aracılığıyla yaygınlaşmasını, kurum içerisindeki huzursuzlukların yayınlara yansımaları, özellikle mahalli sanatçıların maddi açıdan desteklenmemesini, yetersiz yapımcı ve yönetmenin olmasını eleştirdiği görülmektedir.”

Halk müziğinin içerisindeki değişim ve dönüşüm son dönemde tekrar tanımlanması gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda öne çıkan arabesk müziğin halk müziği gibi sergilenmesi icracıların yöresel üslup tavır haricinde yeni eğilimler içerisine girmesi, halk müziğinin icra yerlerinin türkü barlar, eğlence mekânları olarak yaygınlık göstermesi geleneğin özüne zarar veren bir hal almıştır. Bununla birlikte geleneksellikten uzaklaşan halk müziğinin yeni icra türleri de de ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda halk müziğinin önemli isimlerinden Nida Tüfekçi müziğimizdeki değişim ve bozulma ile fikirlerini üç başlık altında şu şekilde sıralamıştır:

“Radyo, televizyon, plâk gibi topluma hitap eden bazı araçların yayınlarında yer alan ve halkımızın müzik anlayışının başka yörelere çekilmesine âmil olan bu türleri üç ayrı grupta toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi; “piyasa müziği” adı verilen ve Arapça, Hintçe şarkıların klasik sazlarımızla çalınmasını esas alan kalitesiz, seviyesiz türlerin yer aldığı gruptur. Çoğunluğu bakımından toplumumuzun ahlak yapısına aykırı telkinlerle dolu olan bu melankolik şarkılar bil hassa eğitim ışığından yoksun kalmış yurt köşelerinde etkili ve tehlikeli olmaktadır. İkinci grupta ise, gitar üzerinde notaların yerini dahi bilmeyen ilkokul çocuklarının yaptığı arajmanlar yer almaktadır. Bilhassa büyük şehirlerde yaşayan gençler tarafından rağbet gören bu türler otantik ezgilerimizi tahrip etmeleri yönünden tehlikeli olmaktadır. Tehlikesiz gibi görünen; fakat halk müziğimizi öbür unsurlar ölçüsünde tehdit eden üçüncü grupta ise, halk edebiyatı biliminin kabul ettiği anlamda “aşık” kimliği taşımayan veya anonim ürünlerimizin doğuş alanı dışında yaşayan okumuş, yazmış bazı kimselerin halk çalgılarımızla; bilhassa bağlamayla yaptıkları halk türkülerimize benzer besteler yer almaktadır” (Özarslan, 1998, s. 53).

Türkülerin en önemli özelliği yaşanmış duygular sonucu ortaya çıkmış olmasıdır. Bu sebeple icra edilirken hissederek, anlatılan duyguyu yaşayarak icra etmek önemlidir. İcranın tam olmasını sağlayacak önemli bir durumda yöresel ağız, yerel tonla, tavır, akort zenginlikleri gibi konuları da içerisinde barındırmasıdır. Zengin çalgı topluluklarının icra ettiği halk müziği günümüzde göz ardı edilmekle birlikte, halk müziğinin konuları bakımından da, çoğunlukla aşk ve sevdâ gibi kısıtlı bir döngüye girdiğini görmek mümkündür (Ekici, 2004, s. 187). Türkiye’de genel anlamda kültürler arası etkileşimin temelleri, göçler ve radyo-televizyon yayınlarının başlamasıyla

atılmıştır. Müziğin üretildiği mekânların değişimi, radyo ve televizyonunun bu duruma etkisi açıkça görülmektedir. Yurttan Seslerin etkisiyle türküler yerel dinamiklerinden farklı, yeni bir icra, ağız, şive, hançere, biçimiyle aktarılmıştır. Zamanla TRT’ni icra biçimini tanımlamak için radyo ağızı, TRT ağızı gibi ifadeler ortaya çıkmıştır (Mak, 2020, s. 11). Ayrıca ses eğitimi alanında yapılan çalışmalarda batı modelinin esas alınıp batı şan tekniğiyle yapılması halk müziği icraları açısından önemli bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel müzikte tavır dediğimiz özelliklerin kaybolmasına sebep olan batı şan tekniğiyle türkülerin seslendirilmesi problemi, halk müziğinin batılı gibi görünmesinin yanında tavır ve üslubun bozulması sonucunu da beraberinde getirmiştir.

“TRT Radyoları kurulduğu ilk yıllardan itibaren bağlama ile yöresel çalima ve bu çalım tekniklerine çok önem vermiştir. Mahalli sanatçıların seslendirdiği ezgilerin kayıt altına alınması, bu kayıtların radyolarda yayınlanması ve radyo sanatçılarının bu teknikleri kullanarak türkülerini icra etmesi, Türk halk müziğinin gelişimi açısından şüphesiz çok önemli adımlardır. Maalesef bu önem tek taraflı kalmıştır. Yöresel icrada bağlama kadar diğer enstrümanların da yöresel çalım tekniklerinin varlığı ve bu tekniklerin kullanımı göz ardı edilmiştir” (Demir S. , 2013, s. 68).

Yurttan Sesler örneğinden yola çıkarak televizyon, radyo ve konser gibi programlarda özel bir yöreye ait türkünün söyleyiş, telaffuz ve çalgısal özelliklerinin göz ardı edilerek, sadeleştirilmiş bir vokal ile çalgı icrasının ortaya çıktığını gözlemlemek mümkündür. Konuyla ilgili Yener (2011, s. 315), Erol Parlak’ın radyo icralarındaki eksiklerle ilgili görüşlerinden aktarıldığı üzere:

“Neşet Ertaş, parçaları radyoya girerken kaybetti. Muhteşem bir yapı çünkü notasyonu çok güç. Bir türkü bir makamda değil mesela, araştırmacılar o nüansı yakalayamadılar, yazamadılar. Uşşak giden bir türküde hicaz çeşnisi var ama koma nispetleri var, onun yerine trak diye si, si bemol, do diyez yazdılar, o hava kayboldu tabii. Bu notayla sanatçılar okudular, sanırım sanatçılarda orijinalinden çalışmaya çok yatkın değiller. Ve bunları nasıl okutacağız kaygısı vardır herhalde. Bu kaygı çok önemli, çünkü bütün kültür radyo sanatçısının yeteneği ile sınırlandı. Bu insanlarda şehirli insanlar, nota biliyorlar o zaman bu makbuldü. Ama birçok özellik kayboldu mahalli sanatçılar isyan ettiler, kendi parçalarının icrasını beğenmediler.”

Bu bağlamda süreci incelediğimizde görülmektedir ki halk ezgilerinin Anadolu'dan derlenip kayıt altına alındığı haliyle başta radyoda Yurttan Sesler vasıtasıyla icra edilirken türkülerin her yöre ve söyleyişte farklı olması sebebiyle kısmi olarak tek tipleştirildiği fark edilmiştir. Bununla birlikte 1950 sonrası televizyon yayınının başlaması ile birlikte iyi niyetle hazırlanmış halk müziği programlarının yanında günün getirdiği şartlara göre müzik icralarının yapıldığı toplumda müzik algısının değişmesini hızlandıran yayınların varlığı da söz konusu olmuştur. Toplumda köyden kente göçle birlikte kültürel boşluğa düşen insanların varlığı yeni türlerin ortaya çıkıp ilgi görmesini sağlarken halk müziğinin de bu söyleme tarzlarından etkilendiği gözlenmekle birlikte enstrüman icralarına da bu durumun yansıdığı görülmüştür. Günümüz koşullarında halk müziği üretiminin kısıtlı olmasına rağmen, teknolojik imkânlarla birincil kaynaktan türkülerin dinlenebiliyor olması halk müziğinin geleceği açısından oldukça önemli bir durumdur.

4.7.2. Bağlama İcrası ve Yapımında Yenilikler

Türk halk müziği denilince en yaygın çalgı olarak akla gelen bağlama, hem çeşitli etnik topluluklar tarafından üzerine atfedilen manevi değer, hem de Anadolu müzik kültürünün geçmişten günümüze en köklü enstrümanlarından olması sebebiyle zengin altyapısıyla günümüze kadar önemini koruyarak gelmiştir. Çok geniş bir alana yayılmış olan bağlama hem düzen, hem de boyutları-yapısal farklılıkları açısından birçok çeşidinin olması, farklı yörelerde icra şekilleri ve isimleriyle günümüzde dahil olmak üzere önemini her zaman korumuş, halk müziğinin en yaygın çalgısı olarak yerini muhafaza etmiştir.

Bağlamanın icra çeşitliliği, yöresel anlamda özellikli çalıma (tavır) sahip olması, farklı düzen ve akortlar ile icraya olanak sağlaması ve usta icracılar tarafında geliştirilen icra biçimleriyle geniş bir perspektifte halk müziğinde kullanılan ana saz olmuştur.

Türk halk müziği özelinde bağlamanın icrasında genellikle tek kişilik çalıp söyleme geleneği çerçevesinde şekillendiğini görebiliriz. Ustadan-çırağa, kulaktan-kulağa aktararak varlığını sürdüren bağlama Muzaffer Sarısözen öncülüğünde kurulan Yurttan Seslerle daha sistemli bir hale gelmiştir diyebiliriz (Haşhaş, 2017, s. 90).

Konuyla ilgili olarak Ersoy (2014, s. 937)'de tespitlerini şu şekilde yapmıştır;

“Yurttan Sesler, Türk halk müziğinin yeniden üretilmesini sağlarken, sistemli bir biçimde ele alınmasına da hizmet etmiştir. Çünkü Yurttan Seslerde, yeniden üretilen performans normlarıyla birlikte, kendi içinde belli bir sistematığa ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistematik, hem performansın nitelikli bir biçimde gerçekleştirilmesi, hem de ilgili müziğin kurumsallaşması açısından son derece önemli görülmüştür. Bu nedenle Yurttan Sesler, kültürel kimliğe ilişkin (ses dizgesi, oturtum, üslup, ses dizgesi, tür vb.) sayısız sembolü inşa etmiş, görünür kılmış ve dolayısıyla Türk halk müziği, teorik zeminde de anlaşılmaya ve anlatılmaya başlanmıştır... 1940’lu yıllarda radyoda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği yayınlarının getirdiği “toplular” (tüm çalgıların bir arada aynı ezgiyi seslendirme edimi) olgusu, uyum konusunu da gündeme getirir. İşte o zamanlardan itibaren bağlama çalımına yönelik sistemli çalışmalar başlar.”

Halk müziğinin modernleşmesi ve modernleşme köklerinin 1940 yılları gibi başladığı tespitini yapan Yamak Coşkun şu ifadelerde bulunmuştur, halk müziği kurma fikri Muzaffer Sarısözen’le birlikte 1940 yıllarının başında ortaya atıldığında topluluğa eşlik edecek toplu çalım yapabilecek bağlama çalan sanatçılar topluluğa dâhil edilmiştir. Bağlamanın toplu icrası bu dönemle başlayıp geleneğin bir parçası olarak günümüze kadar devam etmiştir (Coşkun, 2006, s. 23-24). Yurttan Seslerde icra edilen bağlama toplun çalımından dolayı belirli teknik kurallara (mızrap birlikteliği, ezgi uyumu) göre çalınmıştır. Daha öncesinden tek kişilik çalma ve söyleme üzerine kurulu olan geleneksel çalımın bu topluluğun kurulmasıyla çoklu icraya geçmesi bağlama ve halk müziğinin geleceği açısından önemlidir. Bağlamada geleneksel icra denilince, zaman içerisinde kendini kanıtlamış olan kaynak kişiler, âşıklar, ozanlar, mahalli sanatçılar, usta icracıların çalış ve söyleyiş şekilleri gelebilir (Haşhaş, 2017, s. 90).

Bağlama Türk halk müziğinin ana sazı olması nedeniyle önemini her zaman korumuştur. Bulunduğu dönemin şartları ve ihtiyaçlarına göre yapısal olarak değişimlere maruz kalan bağlama, geliştirilerek günümüze kadar gelmiştir.

“Görsel olarak bağlamada meydana gelen değişimler ise, öncelikle göçebe yaşantının gereklerine uygun olarak kolayca taşınabilecek nitelikte ve özelliğe dönüşmüş olan eski tip keskin çizgili tekne yerine, yapımı oldukça zor olan “armudi” ya da “damla” tekne formuna geçilmiştir. 1970’lerden itibaren oyma tekne yapımının zorluğu ve ağaç israfına neden olduğundan dolayı “çember saz” ya

da “yaprak saz” denilen dilimli teknikle yapılan sazlara ağırlık verilmiştir. Zamanla bu sazlardan, oyma saz kalitesinde ses alınmaya başlanmasıyla da, oyma saz kaybolma sürecine girmiştir.” (Parlak, 2000, s. 76-77).

Ayrıca bağlamanın yapısal değişiminin köyden kente göçle daha fazlalaştığı, ihtiyaçlar doğrultusunda enstrümanın geliştirilmesi yönünde çalışmaların 1980 sonrası daha da hızlandığını görmek mümkündür.

“Gelişen teknolojik olanaklar ile bağlamanın sesini çoğaltmak için elektrosaz denilen, elektrogitar mekanizmasının bağlamaya adaptasyonu ile oluşan yeni bir bağlama türü ortaya çıkmıştır. Mikrofon kullanımı hem pahalı hem de güvensiz olduğu için en ucuz, en verimli bir uygulama biçimi olarak kendi içinde elektronik giriş taşıyan bir bağlama düşünülmüştür. Elektroyu kimin icat ettiği tam olarak bilinmemektedir. Ancak pek çok bağlama yapımcısı ve icracısı 1975’li yıllarda, yapılan ticari kayıtlarda bu enstrümanı yaygınlaştıran kişiler olarak Ragıp Akdeniz ve Kazım Alkar’ın adları anılmaktadır. Enstrüman sesi elektronik olarak yer aldığı için her tel grubunda tek tel bulunur. Bu da hızlı figürasyonların normal bağlamayla kıyaslandığında daha kolay yapılabilmesini sağlar. Bu, bağlama tekniğinden oldukça farklı bir elektro tekniğinin gelişmesine neden olmuştur.” (Stokes, 1996, s. 139).

Elektro bağlamanın alışılmış tınının dışında bir sese sahip olması ve çalınış biçiminin piyasa müziği diye tabir edilen müzik yapma tarzına uygun sadece düğünlerde, gazinolarda ve arabesk kasetlerde kullanılan çalgı olarak kalmıştır. Bağlamada bas ses ihtiyacını karşılamak amacıyla gelenekte olmayıp 1980’li yıllarda Yavuz Top’un çalışmalarıyla “bas bağlama” çalgısı geliştirilmiştir. Dört telli olan bu bağlama günümüzde kullanılmakla birlikte geleneksel icrada ki çalım biçimi gibi olmadığından yaygınlaşamamıştır.

Bağlamada ki farklı değişimler bununla da sınırlı kalmayıp ses ihtiyacının daha geniş kitlelere ulaşabilmesi için bağlamalara “fishman” girişi eklenerek konser gibi büyük etkinliklerde kullanımı kolaylaşmıştır. Ayrıca sap kısmının gitar burgularıyla dizayn edilip bu şekilde kullanıma sunulması da enstrümanın değişimini akort problemi için arayışları gözler önüne sürebilir.

Bağlamanın zamanla geçirmiş olduğu değişimlerin yanında halk müziğinin de bu durumdan payını aldığını söylemek doğru olur. Değişen yapı ve anlayışın yanında geçmişten haberdar olmanın önemi tam olarak burada ortaya çıkmaktadır. Aslına uygun icranın günümüze kadar ulaşan kayıtlarının varlığı geleneksel çalımın nasıl olması gerektiği hakkında bize bilgiler vermektedir. Geleneğin aktarımı için bu kayıtların varlığı büyük önem taşımaktadır. Örneğin Kütahya'nın Pınarları'nı Hisarlı Ahmet'ten, Acem Kızını Çekiç Ali'den, Başında Altın Tacım'ı Muharrem Ertaş'dan dinleyebilmek “suyun kaynağından en temiz şekliyle içmek gibidir” diyebileceğimiz bir benzetme çokta doğru olabilir (Haşhaş, 2017, s. 91).

Yüzyıllar boyu halk ozanları ve âşıkların şiirlerine eşlik eden bağlama günümüze yaklaştıkça akademik anlamda eğitimi verilen ve her geçen gün çalımı anlamında yeni olanaklarının ortaya çıktığı bir çalgı haline bürünmüştür.

“Görülen önemli bir değişim, binlerce yıldır doğal yaşantı içinde pena ve benzeri hiçbir araç kullanmadan çalınan bu sazın tezene veya mızrap denilen yardımcı bir araçla icra edilmeye başlanmış olmasıdır. Madeni tel öncesi kopuzda mızrap kullanıldığı hakkında elimizde bir bilgi yoktur. Zira bağursak veya ipek gibi hassas maddelerin böylesine sert bir yapının darplarına dayanabilmesi güçtür. Anadolu’da hala görülen tezenesiz çalma, genellikle “pençe, şelpe (şerpe)” terimiyle ifade edilmektedir. Pençe; Malatya (Arguvan), Maraş (Elbistan), Gaziantep, Şanlıurfa (Kıyas köyü), Tunceli, Sivas, Tokat, Amasya gibi yörelerde el ile saz çalmaya verilen addır. Kayseri (Sarız), Erzincan, Erzurum gibi yörelerde ise “şelpe” yada “serpe” terimi kullanılır (Parlak, 2000, s. 108-109).

Bağlamada mızraplı çalım sistemine geçilmesinde Yurttan Seslerin etkisi büyüktür. Koro icralarına bağlama topluluğunun eşlik etmesinde başta bütün tellere vurarak çalım gerçekleşirken zamanla bağlama çalanlar mızrap kullanmada ustalaştıkça alt teller yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yöresel tavırların da çalımı bu dönem içerisinde daha da yaygınlaşmıştır. Ayrıca bağlama çalımının sistemleşmesinde Türk Müziği konservatuvarlarının payı da büyük olmuştur (Ekim, 2002, s. 51).

Geçmişte Anadolu’da türkülere eşlik eden bağlamanın Türk halk müziği dışında ki diğer müzik türlerine eşlik etmesiyle birlikte değişim sürecine girdiği söylenebilir. Bununla birlikte bağlamanın teknik özelliği gelişime açık olduğu için yeni çalım

biçimlerini de beraberinde getirmiştir (Algı, 2003, s. 1). Bağlama icrasının değişimi sürecinde önemli isimleri Yılmaz (2011. s.9) şöyle açıklamıştır;

“Bağlama icrasındaki teknik değişime öncü olan Arif Sağ, Orhan Gencebay ve Musa Eroğlu altmışlı yılların sonunda kendilerinden modern teknikleriyle söz ettirmişlerdir. Geleneksel icranın içinden gelip üzerine gitarla bile yapılması zor figürleri bağlama ile icra ettiler... Arif Sağ daha geleneğe bağlı kalarak Türk halk müziğine en yakın olan Azeri müziklerinden örnek figürler alarak çalışmalarını sürdürürken, Orhan Gencebay daha çok Arap motiflerinden beslenip bu figürleri eserlerine yansıtmıştır...”

Bağlamanın 1960’lı yıllarda ülkemizde yaygınlaşmaya başlayan arabesk müzikte kullanılması ile birlikte enstrümanın öz dokusunu kaybettiği ve icra unsurlarının değişmesine/başkalaşmasına sebep olduğu bu sürecin günümüze kadar sürdüğü tespitlerini yapmak mümkündür (Özer, 2009, s. 2). Bağlamamın otantik çalımı dışında farklı icra karakterlerinde kullanılmasına ek olarak “elektro bağlama”nın ortaya çıkması yöresel icra ve repertuarın dışına çıkmada etkisini fazlaca göstermiştir.

Halk müziğindeki modernizm anlayışı tek kişilik olan çalış ve söyleyişi (aşık-ozanlık) bir kenara itip müziğin toplu icrasının önünü açmıştır. Bağlama ailesine öncelikle ritim sazlarının girmesi, nefesli sazların (kaval, mey, zurna) eklenmesi ve son olarak batı müziği enstrümanlarının katılımıyla modernizmin halk müziğindeki yansımalarını görmek mümkün hale gelmiştir. Günümüzde ise bu durum daha da ileri giderek gitar, basgitar, klarnet, piyano ve yaylı enstrümanların da yer aldığı çalgı toplulukları halk müziği icralarında bulunmaktadır. 1980-2000 yılları arasında halk müziği popüler müzikler arasında değerlendirilmeye başlanmış çalınan enstrümanlar bakımından bas ihtiyacını karşılamak adına bas bağlamalar, ritim icralarının içerisine katılan tumbalarla “çağdaş” (modern) bir hava üzerinden müzik icraları gerçekleştirilmektedir (Coşkun, 2006, s. 30-31).

Halk müziği ve bağlamanın çok seslendirmeye ayrıca uygun bir yapıya sahip olması bu alanda yapılan çalışmalara da şahit olmamıza sebep olmuştur. Bağlama gelenek haricinde ulusal ve uluslararası birçok farklı türdeki müziğin seslendirilmesinde kullanılmaya başlanmıştır. 1996 yılında Köln Filarmoni Orkestrası ile verilen “Bağlama Konçertosu” konseri bunun en güzel örneği olabilir. Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak’ın öncülük ettiği bu çalışma yurt dışında batı orkestralarıyla birçok konser

vermiş bağlamanın modern yüzünün şekil 47’da dünyaya tanıtılmasında önemli rol oynamışlardır.



Şekil 47: Erdal Erzincan ve Tekfen Filarmoni Orkestrası Konseri

Bununla birlikte özellikle halk müziği enstrümanlarının günümüzde Batı enstrümanlarıyla harmanlanarak özünü koruma refleksiyle icra edilışinin öne çıktığını görmekteyiz. Türk halk müziğimizi Batı’ya benzetmekten çok geleneksel olarak icrasına Batı enstrümanlarının eşlik etmesi anlayışının günümüzde daha hâkim olduğunu görmekteyiz. Yaşadığımız zaman diliminde halk müziğinin güncel şartlarla kullanılan enstrümanlarda yapılan yeniliklerle değişime uğradığı gözlemlenmekle birlikte geleneksel halinin yaşatılmaya çalışıldığı dikkatimizi çekmektedir. Yaşanan bu değişimi gelenekselliğin tekrar öne çıkması durumunu halk müziği ve çalgıları açısından incelediğimizde TRT kanalında yayınlanan “Senfonik Dokunuşlar” programında verilen linkten bir örneğini de görebileceğimiz şekliyle gözlemlememiz mümkündür (<https://www.youtube.com/watch?v=XPgP14wq1Ss>). Yine bu alanda şekil 48’de gördüğümüz TRT “Ezgileri Yurdumun” isimli programda halk müziğimizin günümüzde nasıl algılanıp anlaşıldığı üzerine fikir sahibi olmamızı sağlayabilir bir örneklığe sahiptir.



Şekil 48: TRT Ezgileri Yurdumun Programı Sipsi ve Batı Müziği Enstrümanlarının İcrası

4.8. 1960'lar Türk Pop ve Rock Müziğinin Doğuşu

Müziğin yaşayan bir unsur olması toplumla birlikte şekillenmesi olağan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte birçok alanda yenilikler yapılırken müzik konusu da üzerine durulan bir konu olmuştur. Halk müziğinin içerisinde barındırdığı dinamik yapı toplumun şekillendirilmesinde de kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir. Ziya Gökalp gibi dönemin önde gelen fikir insanları müziğin milli bir unsur olarak kullanıp bütün ulusu kapsayacak bir kültür inşasına girişmişlerdir. Bununla birlikte müzikal anlamda önemli bir diğer çalışma olarak da ülkemizden Türk Beşleri olarak isimlendirilen müzik insanlarının Avrupa'ya müzik eğitimi için gönderilmesi durumu olmuştur. Bahsi geçen kişiler yurda döndükten sonra yeni bir olgu olarak Doğu-Batı sentezi bir kültür oluşturulmaya çalışılmış bunun yansımaları halk müziğimiz üzerinde fazlasıyla görülmeye başlanmıştır. Bu durum Anadolu insanı tarafından ilgi görmezken 1950 sonrası ortaya çıkan Anadolu pop/rock müzikleri gibi türkülerin tam olarak Batı sistemine göre değil daha yerel motiflerle seslendirilmesi durumunun ortaya çıktığını görüyoruz. Bu müzik türünün ortaya çıkmasında etkili olan faktörlere bakıldığında toplumun içerisinde bulunduğu değişim ve dönüşümleri görmek mümkündür. Köyden kente göçlerle birlikte toplumdaki yaşayış

biçiminin ikisi arasında kalmış hali olarak düşünülebilecek bu müzik türü ilgi görerek birçok sanatçı tarafından seslendirmeler yapılmasına sebep olmuştur.

1950'ler sonrası Türk siyasetinin Amerikancı bir politika izlemesi toplumun birçok alanında etkisini zamanla gösterirken müzik üzerindeki etkisini görmemekte mümkün değildir. Amerika'da 1950 sonrası başlayan rock'ın roll rüzgârı ülkemizde de ilgi fazlasıyla ilgi görmüştür (Erkal, 2014, s.51).

Bu bağlamda 1960'lı yıllarla birlikte "ithal edilen" Batı popüler müziği etkilerini ülkemizde göstermeye başlamıştır. Bu dönemde iki kültürün sentezlenmesi durumunu hızlandıran bir gelişme olarak göreceğimiz müzik ve ses yarışmaları modası olmuştur. 1964 yılında farklı bir söylemle Tülay German'ın Balkan Melodileri Festivali'nde yapılan Altın Mikrofon yarışmasında seslendirdiği "Burçak Tarlası" adlı türkü birincilik ödülünü kazanmasına sebep olmuş yeni sentez müziğin reklamı bolca yapılmıştır (Dilmener, 2003, s. 44).

1960'lar da Tülay German'ın seslendirdiği türküyle yarışmada birinci olması sonucu yeni bir müzik türü olarak ilgi görmeye başlayana Anadolu Pop-Rock müziği Doruk Onatkut'un Malatya yöresine ait olan "Kara Tren" türküsünü batı seslendirmesiyle yapması çok ses getirmiş Ankara Radyosu'nda seslendirdiği türkü radyoda bu tür müziğin yayınının yapılmasına zemin hazırlamıştır. 1965 de Alpay türkülerin seslendirildiği 45'lik plak çıkararak bu yeni tarzın önünü açan kişilerden olmuştur. Türk popunun önemli isimlerinde olan Erol Büyükburç "Kızılıklar Oldu Mu, Köylü Kızı, Zeynebim, Eminem" gibi türküleri değişik düzenlemelerle plaklara okuyup piyasaya sürmüştür. Yaptığı turne gezileriyle Anadolu'ya açılan ilk pop şarkıcısı olmuştur. Yaptığı turnelerde konserinin iki kısma ayrıldığı birinci bölümde türkü düzenlemelerini seslendirirken ikinci bölümde şarkılarını seslendirildiği görülmüştür (Meriç, 2006, s. 241-242). Erol Büyükburç bu müzik türünün temsilciliğinde önemli bir kişi olarak öne çıkmıştır. Anadolu'da yapılan bu konser programlarının ilgi görmesi bu alanda yapılan çalışmaların da hızlanmasına sebep olmuştur. Sahnede okunan ilk Anadolu pop-rock eseri Erol Büyükburç'un Kızılıklar Oldu mu düzenlemesi olmuştur. Bununla birlikte bu müzik türü Anadolu türkülerini farklı biçimlerde seslendirerek gazino vb. gibi kentli müzik mekânlarına taşıdığı görülmüştür (Özdemir, 2015, s. 150).

Ses getiren bu müzik türüne yeni yorum ve sesler Barış Manço'nun Harmoniler grubu ile çıkardığı 45'lik plaklarla gelemeye devam etmiştir. Anadolu pop-rock müziğinin bir müzik türü haline gelmesinin n iyice açılmıştır. Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda daha politik olarak şekillendirilmeye çalışan halk müziğimizin 1960'lara doğru gelindiğinde bireyselliğinin daha fazla ne çıkması kültürler arasındaki alışverişin radyo televizyon gibi yayın organlarıyla sağlanması sebebiyle bu müzik türünün parlaması kısa zamanda gerçekleşmiştir. Kendi kültürüne ait olan türküleri Batı senteziyle okuyup farklı bir soluk getirme anlayışı bu dönem içerisindeki geçiş kültürünü yaşayan topluma sevimli gelmiştir diyebiliriz.

1965-1968 yılları arasında Altın Mikrofon yarışmasının devam etmesi bu kuşak müzisyenlerinin ilgisini fazlasıyla çekmiş Anadolu pop-rock müziğine gelecekte damgasını vuracak Cem Karaca, Erkin Koray, Mavi Işıklar, Mogollar, Siluetler gibi kişi ve gruplar bu yarışmalarda kendilerinin tanıtıp n kazanmışlardır (Erkal, 2014, s. 84).

“1965 yılındaki yarışmada Yıldırım Gürses “Gençliğe Veda” ile birinci; Mavi Işıklar “Helvacı” ile ikinci ve Siluetler ise “Kaşık Havası” ile üçüncü olmuştur. Altın Mikrofon Armağan Yarışması'nın ikinci yılı olan 1966'da Siluetler “Lorke Lorke” ile birinci; Mavi Işıklar “ayır imen Geze Geze” ile ikinci ve Selçuk Alagöz “Bahçelere Geldi Bahar” ile üçüncü olmuştur. 1967 yılında Mavi ocuklar “Tamzara” ile birinciliği; Cem Karaca-Apaşlar “Emrah” ile ikinciliği; Rana Alagöz ise “Konya Kabağı” ile nclğ almıştır. 1968 yılındaki dördüncü yarışmada ise TPAO (Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı) Batman Orkestrası “Meşelidir Enginde Dağlar” ile birinci; Haramiler “Arpa Buğday Daneler” ile ikinci ve Moğollar “İlgaz” ile üçüncü olmuştur. Bu yarışmalarda dereceye giren orkestralarda org-piyano, bas, gitar, davul, flüt, saksafon vb. Çalgılar yer almışken Moğollar grubunda ise bağlama da kullanılmıştır. 4 yıl kadar ara verildikten sonra 1972'de tekrar düzenlenen Altın Mikrofon yarışması, eskiye oranla popülerliğini de kaybetmeye başlamıştır. Ancak bu yarışmanın sanat dünyasına kazandırdığı en önemli katkısı ise Edip Akbayram olmuştur. Halkın oylarıyla Edip Akbayram “Kkredi imenler” ile birinci; Salim Dündar “Bir Dost Bulamadım Gün Akşam Oldu” ile ikinci ve mer Aysan “Karakuzu” ile üçüncü olmuştur. 7 yıl sonra ise 1979'da düzenlenen yarışma ile artık gücünü kaybetmeye başladığı görülmüştür. Sonraki zamanlarda ayağa kaldırma çabaları da sonuç vermemiştir. Ancak 1965-1968 yıllarında yapılan yarışmalar ile Anadolu pop-rock'ın bir tür olarak ortaya

ıkmasındaki ve önemli temsilcilerini yetiştirmesindeki büyük katkılarıyla tarihe geçmiştir.” (Camgöz, 2019, s. 110).

Bu dönem içerisinde türkülerin Batı algılarıyla çalındığı görülmektedir. Türk halk müziği dönemin popüler müziği haline getirilerek kökü Anadolu’da olan özgün eserlermiş gibi sunulmuş toplum tarafından bu yönü itibari ile ilgi grmştir.

Anadolu pop-rock müziği icracılarının çoğunun Batı kültürü ve eğitimi ile yetimiş şehirli gençler olarak görülmektedir. Cem Karaca, Erkin Koray, Barış Manço gibi isimler İngilizce müzikler yaparken Batı’daki gençliğin otantik müziğe yönelişi bizde de geleneksel mziğie olan ilgiyi arttırmıştır. Çeşitli türküleri düzenleyerek Anadolu insanına hitap edip bu alanda Batı müziği ile halk müziğimizi farklı bir sentezde birleştirmişlerdir. 1970 lere doğru gelindiğinde grupca müzik yapma anlayışının daha yaygınlaştığını görmekteyiz. Haramiler, Siluetler gibi birçok grup ilgi görmüş bunlardan en uzun soluklu olanı şekil 49’da yer alan günümüzde de birliktelikleri devam eden Moğollar grubu olmuştur (Cangöz, 2019, s. 114).



şekil 49: Moğollar Grubu Dm-Tek Albümü Görseli

Bu dönem içerisinde yaşanan siyasi gelişmeler sonucu Anadolu pop-rock müziği de politikleşmiş muhalif bir tavrın oluştuğu görülmektedir. Askeri darbe sonucu muhalif gruplar baskı altına alınıp dağıtılmış bu durum da müziğe olumsuz anlamda hemen

yansımıştır. 70'li yılların sonuna doğru halk müziği Batı çalgılarından sıyrılarak tek başına bağlama ile icra edilir yöne doğru ilerlemeye başlamıştır. Bu yönelmenin en etkili ismi Ruhi Su olmuştur. Onunla birlikte Rahmi Saltuk, Sadık Gürbüz, Zülfü Livaneli gibi isimlerde bu dönem içerisinde önemli bir yere sahiptirler (Meriç, 2006, s 259).

1990'lı yıllara doğru gelindiğinde darbe sonrası toplumda oluşan yeni algı müzik dinleme kültürünü de etkilemiş, Arabesk müziğin bu dönemde etki alanını arttığını gözlemlenmiştir. Popüler kültür 90'lı yılların müzik anlayışında en öne çıkan olgularından biri olarak radyo ve televizyon kanallarıyla topluma sunulmuştur. Anadolu pop-rock müziğine olan ilginin 90'lı yılların sonuna doğru kademeli olarak düştüğünü görmekle birlikte bu sentez müzik içerisinde adından sıkça bahsettiren Erkin Koray, Barış Manço, Fikret Kızılok, Haramiler, Cem Karaca, Mogollar, Edip Akbayram, Kurtalan Ekspres, Ersen ve Dadaşlar gibi birçok sanatçı bu dönemin öne çıkan sanatçıları olmuştur. Anadolu pop-rock müziğinin günümüzde dar bir çerçevede icra edildiğini görmekle birlikte Haluk Levent, Ayna, Murat Gögebakan, Kırac gibi isimler günümüzde de bu müzik türünün temsilcileri olarak seslendirmelerini yapmaktadır.

Halk müziği kültürümüzün en önemli unsurlarından biri olarak özellikle Cumhuriyet dönemi olmak üzere sürekli ilgi görmüş, derleme çalışmaları yapılmış bununla birlikte üzerinde Batı müziği etkisiyle çalışmalar yapılarak müziğimizin daha “modern” olacağı fikri benimsenmiştir. Milli Musiki oluşturma çabaları adına yapılan çoksesli çalışmaları toplum tarafından ilgi görmeyerek rafa kaldırılırken 1960'lara doğru gelindiğinde siyasi ve politik anlamda yön değişimi, kırsaldan kentlere göç gibi unsurların birleşmesiyle yeni bir müzik türünü ortaya çıkarmış toplum tarafından karşılık görmüştür. Halk müziğinin geleneksel yanı bırakılmadan Batı sentezi ve enstrümanlarıyla seslendirilmesi dönemin popüler kültürü olarak öne çıkmış bu durum 2000'li yıllara doğru gelindiğinde etkisini yitirmeye başlamıştır. Türkülerin daha geniş kitlelere ulaştırılması adına bu müzik türünde önemli çalışmalar yapılmış demekle birlikte gelenekte değişimlere sebep olması yönüyle eleştirilebilir bir durumu vardır.

SONUÇ

Geleneksel Türk halk müziği köklü geçmişi ve yapısal özellikleriyle dünün, bugünün ve geleceğin müziği olarak yaşamını sürdürmeye devam edecektir. Halkın ortak duygu ve düşüncelerinin dışavurumu olan halk müziği içerisinde kültürün birçok ögesini barındırır. Kaynağı insan olan geleneksel Türk halk müziğimizin değişim ve dönüşümü yine insanımız eliyle gerçekleşmektedir. Bu duruma sebebiyet veren birçok unsuru çalışmamızın bu bölümünde sizlerle paylaşıp ulaştığımız sonuçlar ve öneriler hakkında naçizane fikirlerimizi beyan edeceğiz.

Türk Halk Müziğinde Gelenek ve Geleneğin Dönüşümü isimli çalışmamızda yaptığımız incelemeler sonucu;

Birinci bölümde toplum hayatında sürekli bir halde değişim ve dönüşümün varlığından söz etmenin mümkün olduğunun tespiti yapılmıştır. Bu anlamda devreye giren geleneksellik kavramının toplumların geçmişten aldıkları bilgi, birikim, örf ve adetleri günün şartlarına göre yaşanmasının adı olarak kabul edilmiştir. Bu duruma müzikal açıdan bakıldığında ise çalışmamızın birinci bölümünde tespitini yaptığımız müziğin ilk olarak dini törenlerde kullanılan bir argüman olduğu, bunun zamanla toplumun kademelerine yayılarak geliştiğinin tespiti yapılmıştır. Müzikteki gelenekselliğin değişim ve dönüşümüne askeri müzik açısından örnek verecek olursak Tuğ takımından yola çıkan müzik türünün tarih sahnesinde nelere dönüştüğü, günümüzde ise gelişmiş haliyle Askeri Bando olarak varlığını sürdürmesin geleneğin yüzyıllar süren değişim ve dönüşümüne örnek olması açısından önemli bir durum tespiti olacaktır. Geleneksel Türk halk müziği içinde de bu durumun geçerliliği mevcuttur. Buradan hareketle geleneğin sabit bir şekilde kalmasının mümkün olmadığı toplumun kültür, sanat ve yaşamda dahi bütün alanlarında etkisinin varlığıyla beraber dönüşümünün de sürekli devam ettiği sonucuna ulaşmak mümkündür. Avrupa’da Rönesans dönemiyle birlikte ortaya çıkan modernizm kavramı geleneğin değişim gösterdiği alanların genel adı gibi kabul gördüğü değişimi konu alan birçok meselenin modernizm olarak görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır. Geleneğin var olduğu alanlarda yaşanan değişimlerin tam manasıyla karşılamamakla birlikte toplumda modernleşme, sanatta modernleşme, müzikte modernleşme gibi kavramlarla karşımıza çıktığı sonucuna bu bölümümüzde ulaşılmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Osmanlı öncesi Türk müziği tarihinin Orta Asya'da şekillenmeye başladığı görülmektedir. Bu bölgede yaşayıp Anadolu'ya gelerek devletler kuran Türklerin müzikten hiçbir zaman uzak kalmadıkları, toplum hayatında müziğin daha yaygın bir şekilde varlığını güçlendirerek devam ettirdiği sonucu gözlemlenmiştir. Bu dönemde yaşayan önemli müzik bilim insanlarının yaptığı nazari, nota, sistem çalışmalarıyla Türk müziğinin alt yapısının daha da kuvvetlendiği görülmekle birlikte, Osmanlı dönemi ile sarayda açılan Enderun okullarının bu duruma büyük katkılar sunduğu sonucu elde edilmiştir. Bu vesilesiyle müzik daha kurumsal bir çerçeveye kavuşmuş, müziğin eğitiminin de çeşitli kollara bölünerek devam ettiği görülmüştür. Sarayda ilgi gören Klasik Türk Müziği'nin bu dönem içerisinde gelişimini hızlandırdığı görülmüş, toplumun bütün kademelerine yayılan müzik eğitiminin halk müziği çerçevesinde usta-çırak ilişkisiyle Anadolu'nun her yerinde yürütüldüğü tespiti yapılmıştır. Müzikte nota yazısının kullanılmaya başlanmasının dönemin önemli bir gelişmesi olduğu görülmekle birlikte tüm bu durumlardan hareketle Türk müziğinin bu dönem içerisinde gelişiminin daha da hızlandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde Cumhuriyet dönemi toplumun tekrar inşa sürecinde yeni bir sayfa olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Toplumun her kesiminde modernleşme hareketlerinin varlığını iyiden iyiye arttırdığı tespit edilmiştir. Sanatta, mimaride, yaşam kültüründe geleneğin bir köşeye itildiği yerine yeni olanların koyulmak istendiği bir dönem algısının olduğu sonucuna varılmıştır. Türk halk müziği özelinde de bu durumun başlangıcı bu zaman dilimine denk geldiği, oluşturulmak istenen müzik yapısının politikalarla belirlenmeye çalışıldığı bunun gerçekleşmesi için tepeden inme çalışmalar desteklendiği sonucuna ulaşılmıştır. Türk halk müziğinde çökseslendirme çalışmalarıyla çağın müzikal anlayışının yakalanacağı, milli musiki anlayışının ülkemizde böyle olması gerekliliği fikri bu sonucu getiren önemli unsurlardan olduğu tespiti yapılmıştır. Türk Beşlerinin yaptığı halk türkülerini çökseslendirme çalışmaları toplumun bu anlamda inşa edilmesi sürecinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmasıyla birlikte, halktan bu çalışmalara talep ve ilgi gelmediği görülerek geleneksel olan müziğin günün şartlarına uygun olarak icra edilmesinin daha uygun olacağı sonucu karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle toplumda yapılmak istenen yeniliklerin politik kararlarla bütün kademelerde başarılı olamayacağı tespit edilmiştir. Toplumların geleneklerini bir anda terk edemeyeceği gibi müzikte de

gelenekselliğin terkedilmesi bu zaman diliminde gerçekleşmemiştir. Derleme çalışmalarının mahalli sanatçılara gidilerek yapılması geleneksel Türk halk müziğinin gelişimi ve kayıt alınması açısından önemli çalışmalar olduğu, bugün bile yararlanmaya devam ettiğimiz sesli, görüntülü ve repertuarda yer alan notalarla geleneksel olan icra ile günümüzde yaşanan değişimi tahlil etme imkânına sahip olduğumuz sonucuna ulaşılmıştır.

Müziğin üretim mekânlarından da bahsettiğimiz bu bölümde gelenekte Anadolu'da yüzyıllar boyu var olan müzikli eğlence gecelerinin halk müziğinin geleceğe aktarılması adına büyük önem taşımakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu geleneğin 1950 sonrası kademeli olarak gelenekten gelen kişilerin yetişmemesi, köyden kente göçler, satılabilir bir kültür objesi haline dönüşmesi sebebiyle kaybolmaya yüz tuttuğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Müzik eğitiminde kurumsallaşma çalışmamızın diğer bir başlığıdır. Eğitimde kurumsallaşma ile birlikte usta-çırak ilişkisiyle yapılan öğretimin kaybolmaya başladığı sonucuna ulaşılarak okullaşmanın ve ortaya çıkan metot çalışmalarının gelenekselliğin değişim ve dönüşümü hız kazandırdığı görülmüştür. Okullaşmayla birlikte enstrüman eğitiminde geleneksel öğretimden vazgeçilmiş metotlaşma eğitimiyle enstrüman çalımını tek tipleşmeye doğru gitmeye başlamıştır. Bununla birlikte okullaşmanın sağlanmasıyla burada yetişen kişilerin yaptığı çalışmalarla daha da yaygınlaşan özel kurs merkezi gibi yerler bağlama ve halk müziğinin yeni nesillere aktarılması adına önemli köprü vazifesi görmektedirler.

Çalışmamızın son bölümünde TRT ve Yurttan Seslerin kurulmasının ses, vokal ve enstrüman icralarına etkilerini değerlendirdik. Bu anlamda okul görevi gören TRT ve Yurttan Sesler korosunun Türk halk müziğimizde olumlu, olumsuz birçok gelişmeyi de beraberinde getirdiği görülmüştür. Yurttan Sesler, halk müziğinin değer görmesi, derleme çalışmalarının yapılması, radyoda halk müziği yayınların olması, halk tarafından ulaşılabilir olup beğeni görmesi, buradan yetişen çok değerli sanatçıların olması gibi konularda güzel işlere imza attığı sonucuna varılmıştır. Bunun yanında söyleme ve çalım üslubunun tek tipleşmeye sebep olması halk müziğinin asıl üreticileri olan mahalli sanatçıların icralarının yerine türkülerin ruhundan uzak icra şekillerinin ortaya çıkması, söyleme biçimi yöresel dil unsurları gibi birçok etkenin ortadan

kalkması açısından olumsuz yönlerinin de mevcut olduğu tespit edilmiştir. Günümüzde TRT'nin geleneksel Türk halk müziğine bakış açısını inceleyecek olursak bu anlamda çalışmaların ve yayınların çok az olduğu gerekli değerin ve tanıtımın yapılmadığı çok açık görülmektedir.

Toplumların hayatında gerçekleşen değişim ve dönüşümler geleneksel Türk halk müziğinin içerisinde de kendisini fazlasıyla göstermektedir. Geleneksellik çizgisinden kopmaya başlayan halk müziğinin günümüze doğru gelindiğinde yeni icraları yeni çalım biçimlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Gelişen dünyada usta-çırak ilişkisiyle öğretim sağlanmasa da teknolojik olarak usta icracıların kayıtlarını dinleyip onları örnek alan kişilerin yetişiyor olması da halk müziğinin geleceği açısından umut verici olarak görülmektedir. Halk müziğinde ki değişim ve dönüşüm günümüzde yeni bir anlayışın doğmasına sebep olurken kökünün geçmişte olduğu kaynağın orası olduğu gerçeğini de unutmamak gerekir. Bu söylenenlerden hareketle her alanda değişim ve gelişim kaçınılmaz görünürken halk müziğinde de bu durumu doğru anlayarak usta sanatçıların bu çağda yaşayan sesleri olmak gerektiği sonucuna ulaşmakla birlikte, günümüzde gelenekselliğin takip edilip geleceğe aktarılması gerekliliğinin unutulmaması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akalın, B. (1945). *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*. Ankara: MEB Yayınları.
- Akardaş, Y. (2006). *Bir İcra Biçimi Olarak Türk Halk Müziğinde Konser Olgusu ve Seçilmiş Konser Dinleyicilerinin Sosyal Profili (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: Haliç Üniversitesi .
- Akdağ, A. K. (2016). Eğitim-Öğretim Materyali Olarak Bağlama Metotları ve Uygulamaya İlişkin Problemler. *Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu* (s. 12-31). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Akdağ, A. K., & Derin, U. Y. (2015). *Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Bağlama Ders Kitabı*. Ankara: Devlet Kitapları .
- Akdeniz , İ. (2003). Türk Musikisi'nde Enderun'un Yeri ve Önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 63-67.
- Akgül, M. (2002). *Türkiye''de Din ve Değişim: Bir Erol Güngör Çözümlemesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Akkutay, Ü. (1984). (Akkutay, 1984, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310). Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını.
- Akman, M. (2006). *Balıkesir Yöresinde Ahilikten Kalma Tören ve Uygulamalar (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Batılılaşma, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 5). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (1996). Atatürk ve Musiki. *Birikim Dergisi*.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Miasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Kitapevi.
- Aksoy, B. (2018). *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksu, F. A. (1988). *Abdulbâki Nâsır Dede ve Tetkik u Tahkik, Basılmamış, Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Akşin, S. (2001). *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi: 1789-1980*. Ankara: İmaj Yayıncılık.
- Ali , F. (1983). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuarlar* (Cilt VI). Ankara: İletişim Yayınları.

- Ali, F. (1987). *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Ali, K. (1955). *Atatürk'ün Hususiyetleri*. İstanbul: Hisar Matbaası.
- Ali, N., & Siret, M. (1310). *Cevâkirü'z-Zevâhir*. İstanbul.
- Ali, N., & Siret, M. (tarih yok). *Cevâkirü'z-Zevâhir*. İstanbul 131.
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler. *Milli Folklor*(96), 84-93.
- Altar, C. M. (2001). *Opera Tarihi-Cilt 4*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altınay, F. R. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*. İzmir: Meta Basım.
- Altınay, F. R. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*. İzmir: Meta Basım.
- Apaydın, T. (1990). *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*. Ankara: Eğit- Der Yayınları.
- Arı, B. (2009). *Adana'da Geçmişten Bugüne Âşıklık Geleneği (Karacaoğlan-1966)*. Adana: Altın Koza Yayınları.
- Armağan, M. (2007). *Osmanlı Geriledi mi?* İstanbul: Timaş Yayınları.
- Armağan, M. (2011). *Osmanlı'nın Mahrem Tarihi Bilinmeyen Yönleriyle Osmanlı Padişahları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Artun , E. (2012). Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler. *Türkoloji Sempozyumu* (s. 452-457). Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Artun, E. (2000). 19 Yüzyıl Osmanlı Dönemi Ortadoğu Sosyal Tarihine Bir Kaynak. *Folklor Edebiyat*(22), 3.
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara : Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atayan, R. (2000). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage*. Erivan: Gitutjun Publishers.
- Ateş, S. (2002). *Cumhuriyet Dönemi Kültür Sanat Politikaları*. İstanbul: Kültür Sanat Yayınları.
- Ayangil, R. (2014). XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikisi Özel Sayısı (57)*, 468-472.
- Aydın, M. (2014). *Moderniteye Dışarıdan Bakmak*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Ayvazoglu, B. (1996). *Geleneğin Direnişi (önsöz)*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Balkaya, A. (2013). Mekân Poetikasi Bağlamında Âşık Kahvehaneleri Ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages*, 881-889.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet Halk ve Müzik , Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tam Kitapevi.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Baran , M. (2013). Avrupa'da Gelişen Modernlik ve Modernleşme Anlayışları Ve Bu Anlayışların Türkiye'ye Yansımalarına Tarihî Sosyolojik Açıdan Bir Bakış. *International Periodical For The Languages*, 55-79.
- Bardakçı, M. (1986). *Merâgalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başer, F. A. (2006). Tahrir-ü Tahririyye Işığında Mevlevi Ayini Formu. *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlana Sempozyumu*. Konya: Rumi Yayınları.
- Baykal, İ. H. (1953). *Enderûn Mektebi Tarihi*. İstanbul: Fatih Derneği Neşriyatı.
- Behar, C. (1985). *Ziya Gökalp ve Türk Musikisi. M. Belge (Ed.), Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 5). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berker, E. (2010). *Prof. Ercümen Berker ve Yazıları*,. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Berkes, N. (2001). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*,. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, A. (2002). *Albert Bobovious ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları: Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Berktaş, A. (2002). *Topkapı Sarayı'nda Yaşam: Albert Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Budak, O. A. (2000). *Türk Müziği Kökeni, Gelişimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müziği Eserleri 263/9.
- Bulaç, A. (1996). *Tarih, Toplum ve Gelenek*. İstanbul : İz Yayıncılık.
- Büyükyıldız, H. Z. (2004). *Kültür Taşıyıcısı Olarak Türk Halk Müziği (TRT ve Özel Radyo Örnekleri), (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı.

- Camgöz, N. (2019). *Anadolu Türkülerinin Anadolu Pop-Rock Müzik Türüne Uyarlanması Halkbilimsel İncelemesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı.
- Can, Ş. (2006). *Divan-ı Kebir* (Cilt 6). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Canatan, K. (1995). Gelenek, Din ve Modernite. *Bilgi ve Hikmet Dergisi*(9), 28.
- Cangızbay, K. (2002). *Çok Hukukluluk, Laiklik ve Laikrasi*. Ankara : Liberte Yayınları.
- Cankaya, Ö. (2015). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Coşkun, S. Y. (2006). *Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel ve Modern Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi, i (Yayımlanmış Yüksek Lisan Tezi)*. İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Coşkun, Y. (2006). *“Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel ve Modern Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi, (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı.
- Çaha, Ö. (2000). *Türkiye'nin Siyasal Modernleşmesi*. İstanbul.
- Çalışkan, F. (2018). 1980'lerden Günümüze Performans Pratiğinin Dönüşümü ve Etkileri: Bağlama Çalgısında El İle (Tezenesiz) Çalma Tekniği. *Spring*, 7-29.
- Çambel, P. (1989). Atatürk, Evrim, Devrim ve Müzik. *IX. Türk Tarih Kongresi*,, 3, s. 1846. Ankara.
- Çaycı, A. (1992). "Atatürk ve Kültür Alanında Çağdaşlaşma", Atatürkçü Düşünce, Atatürk İlke ve İnkılapları. *Atatürk Dil Tarih Yüksek Kurumu Yayını*, 641-659.
- Çeçen, A. (2000). *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*. Cumhuriyet Yayınları.
- Çeren , S. (1944). Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma. *Radyo*, 3(31).
- Çeren, S. Ş. (1944). Muzaffer Sarısözen ile Bir Konuşma. *Radyo*, 3(31).
- Çetin, H. (2003). *Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi*. İstanbul: Doğu-Batı.
- Çetin, H. (Ocak 2003-2004). Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 19.
- Demir, M. (2017). Gelenek ve Modernite Bağlamında Bir Halk Müzği Topluluğu Olarak "Yuerttan Sesler". *Turkish Studies*, 207-224.
- Demir, S. (2013). *Türk Halk Müziğinde Türler*. İstanbul: Usar Yayıncılık.
- Demirhan, A. (2004). *Modernlik*. İstanbul : İnsan Yayınları.

- Demirtaş, Y. (2009). Türk Din Muûsikîsi Formları. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 213-227.
- Dengi, Z. (1947). Balıkesir'in Dursunbey Kasabasında Sohbet Baranası. *Ülkü*, 1(1), 20-35.
- Deren , S. (2007). Kültürel Batılılaşma. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-3, Modernleşme ve Batıcılık*(4. Baskı), 382-402.
- Deren, S. (2002). *Kültürel Batılılaşma, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* (Cilt 3). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durgun, Ş. (2010). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Binyıl Yayınevi.
- Duru, N. F. (2010). Mevlevi Şiirlerinde Ney Metaforu. U. M. Sempozyumu (Dü.). içinde 1, s. 351. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Dündar, C. (2011). *Canım Erdalım Sevgili Babacığım, Erdal İnönü-İsmet İnönü Mektuplaşmaları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Düzgün, D. (1994). Erzurum'da Âşık Kahvesi Geleneğ. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 15-22.
- Edibrahimoğlu, B. S. (1947). Yurttan Sesler. *Radyo*(65).
- Eğribel, E., & Özcan, U. (2009). *Sosyoloji Yıllığı 18, Türkiye'de Toplum Bilimlerinin Gelişimi*. İstanbul: Kitabevi.
- Eisenstadt, S. N. (tarih yok).
- Ekim, G. (2002). *Bağlamanın Tarihsel Gelişimi (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*. İzmir: Ege Üniversitesi Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı.
- Eldem, E. (1999). 18. Yüzyıl ve Değişim. *Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı*, İstanbul.
- Erdentuğ, N. (1977). *Sosyal Adet ve Gelenekler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ergin, O. (1943). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Osmanbey Matbaası.
- Ergün, M. (1996). *II. Mesrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Erol, A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Feldman, W. (2010). Mysticism Memory and History In The Mevlevi Ayini. *Uluslararası Mevlâna Sempozyumu*. 3. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Fevzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1890-1913.

- Fındıkoğlu, Z. F. (1958). *İçtimaiyat, Hukuk Sosyolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.
- Findley, V. C. (2001). *Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik, 1789-2007*. (G. Ayaş, Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (C. Behar, Dü.) İstanbul: Pan Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1947). *Konya'da Musiki*. Ankara.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Muzıkları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (2000). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Gedikli, N. (1999). *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Müziklerimiz ve Sorunları*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Giddens, A., & Pierson, C. (2001). *Modernliği Anlamlandırmak*. (M. Sağlam, & S. Uyurkulak, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gökalp, Z. (1969). *Türkçülüğün Esasları (7. basım)*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökçedağ, N. L. (2007). *"Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları."*, (Yayınlanmış YL Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Gölpınarlı, A. (2009). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevi.
- Guenon, R. (1987). *Gelenek ve Gelenekçilik*. (M. Kanık, Çev.) İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Gül, A. (1998). Demokratikleşme ve Modernleşme Sürecinde Türkiye'de Kültür Politikası. *Yeni Türkiye Dergisi: Cumhuriyet Özel Sayısı 4*, 27-27.
- Gül, M. (2003). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. Ankara: Barış Kitapevi.
- Güneş, E. (2014). *"Rasim Özdenören'in Hikayelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması"* *Yüksek Lisans Tezi*. Adıyaman: Adıyaman Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk, 2. Baskı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güvener, D., & Güray, C. (2020). Gomidas: Hayatına, Derlemelerine ve Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 231-252.
- Hafız, H. İ. (1987). *Tarih-i Enderûn-Letaif-i Enderûn*. (C. Kayra, Çev.) İstanbul: Güneş Yayınları.
- Hasgöl, N. (1996). Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları. *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru Dergisi*, 62.

- Haşhaş, S. (2017). Bağlama İcrasında Geleneksellik ve "Yenilikçilik" Konularının Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 87-96.
- Hınçer, İ. (1945). Memleket Davaları:3 Oturak Âlemi Nedir? *Folklor Postası*(8), 10.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Ambalaj ve Kağıt Sanayi.
- <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3309/yavuz-top.html>. (tarih yok). 04 15, 2021 tarihinde T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü: <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3309/yavuz-top.html> adresinden alındı
- <https://www.yakala.co/izmir/izmir-yeme-icme/eglenceli-mahallede-urfa-sira-gecesi--firsati>. (tarih yok). 05 01, 2021 tarihinde <https://www.yakala.co/izmir/izmir-yeme-icme/eglenceli-mahallede-urfa-sira-gecesi--firsati> adresinden alındı
- İlter, T. (2006). Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm. *Küresel İletişim Dergisi*(1/1).
- İlyasoğlu, E. (1999). *20. Yüzyılda Evrensel Türk Müziği, Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnalcık, H. (1964). Tanzimat'ın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri. (28).
- İnalcık, H. (2016). *Devlet-i 'Aliyye IV*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İstanbullu, S. (2018). Kayseri'de Bir Âşık Okulu: Âşıklar Kahvesi. *Social'Sciences'Research Journa*, 22-30.
- İşıldar, Z. (2004). *Bağlama Metodlarının Çalgı Eğitimi Bakımından Değerlendirilmesi (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Jeanniere, A. (1993). "Modernite Nedir?", *Modernite Versus Postmodernite*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Kahramankaptan, Ş. (1998). *İsmet İnönü ve Harika Çocuklar*. Ankara : Ümit Yayıncılık.
- Kapani, M. (2005). *Politika Bilimine Giriş*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Karabaşoğlu, C. (2016). Osmanlı Dönemi İstanbul Tekklerinde Mûsikî. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 197-208.

- Karamahmutoğlu, G. (2014). Tanzimat Döneminde Müzik Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsîkîsî Özel Sayısı*(57), 555-565.
- Karcebaş, G. A. (2012). *Türk Beşleri'nin Türk Halk Müziği Eserlerinin Çokseslendirme Yöntemleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Katoğlu, M. (2003). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü. *Sanat Dünyamız*, 89.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde Müzik*. İstanbul: Kaynek Yayınları.
- Kazancıgil, A. (1986). Türkiye'de Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm. *İstanbul: T.S.H.G.*, 164.
- Keleş, A. (2017). Suyu Kaynağından İçmek: Bağlama Eğitiminde Müzikal Söylem. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1655-1667.
- Kerovpyan, A., & Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler (1.Baskı)*. İstanbul : Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Kili, S. (1998). *Atatürk Bir Çağdaşlaşma Modeli*. Ankara: Cumhuriyet Kitapları.
- Kongar, E. (18 Haziran 1999). Hükümet Devlet ve Sanat. *Milliyet Sanat*, 17.
- Kosal, V. (1999). *Osmanlı İmparatorluğunda Klasik Batı Müziği, Osmanlı Kültür ve Sanat* (Cilt 10). İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.
- Köker, L. (2000). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1966). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kushner, D. (1979). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu*. (T. Serdar, R. Ertem, & E. Fahri , Çev.) İstanbul , Kervan Yayınları.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mak, M. (2020). Bir Kültürün Dönüşümü: "Posttürkü". *Eurasian Journal of Music and Dance*, 1-33.
- Mansfield, P. (1975). *Osmanlı Sonrası Türkiye ve Arap Dünyası*. (N. Ülken, Çev.) İstanbul: Sander Yayınları.
- Miller, B. (1941). *The Palace of Scholl Muhammad The Conqueror*. Harvard University Press.
- Montesquieu. (1963). *Kanunların Ruhu*. (F. Baldaş, Çev.) Ankara: Meb Yayınları.
- Northbourne, L. (1995). *Modern Dünyada Din*. (Ş. Yalçın, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

- Noyan, B. (2001). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. Ankara: Ökten Yayınları.
- Nüzhet, A. (1931). *Ziya Gökalp'in Hayatı ve Malta Mektupları*. İstanbul.
- Oral, M. U. (2011). *Ön Asya Topraklarında Dinler Tarihi ve Müzik*. Ankara: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Oransay, G. (1965). *Atatürk ve Küğ*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Oransay, G. (1983). *Çoksesli Musiki, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 6). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2007).
- Öcal, M. (2013). Türk Halk Müziğimizde Toplu Çalma Söyleme Geleneği. *Folklor/Edebiyat*, 129-159.
- Ögel, B. (1986). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (Cilt 8). Ankara: Kültür ve Truzm Bakanlığı Yayınları.
- Öğür Eker, G. (1997). Türk Kültürü İçerisinde Geleneksel Bolu Evlenme Adetlerinin Yeri. *Türk Kültürü Araştırmaları*, 281-304.
- Ölmez, M. (2018). Evangelia Balta ve Karamanlıca Çalışmaları. *Türk Dili*(68), 77-82.
- Önderman, M. (2007). *Türkiye'de Paranoid Ethos*. İstanbul: Filiz Kitapevi.
- Özakpınar, Y. (1997). *İslâm Medeniyeti ve Tür k Kültürü*. İstanbul.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, M. N. (Aralık 1999- Ocak 2000). Osmanlı Döneminde Türk Musikisi. *Türk Yurdu*, 148-149.
- Özaydın, A. (2007). "Nevbet" maddesi. *DİA*. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özbudun, E. (1998). *Türk Anayasa Hukuku*. Ankara : Yetkin Yayınları.
- Özdalga, E. (1998). *Modern Türkiye'de Örtünme Sorunu, Modern Türkiye'de Örtünme Sorunu*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Özdemir, M. A. (2015). Muzaffer Sarısözen'den Günümüze Halk Müziği ve Çokseslilik İlişkisi. *Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri II (18-20 Kasım 2013)* (s. 35-47). Sivas: EsFORM Ofset Matbaacılık.
- Özdemir, N. (2008). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

- Özden, E., & Toker , H. (2010). Türkiye’de Bugünden Yarına Müzik Eğitimi. 9.*Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunulan bildiri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi.
- Özer, İ. (2011). *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdettin Kaynak*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü.
- Özgü, M. (1988). Atatürk’ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı. *Belleten*, LII, 1133-1168.
- Özgür Ü., A. S. (2005). *Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği*. İstanbul: Arkadaş Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2014). *Türk Musikisi ve Nazariyatı ve Usülleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna , Y. (Şubat 1987). Osmanoğulları ve Türk Musikisi. *Türk Dünya Araştırmaları*, 85.
- Öztuna, Y. (1970). *Türk müziği Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztürk , O. M. (2003). “Zeybek Kültürü ve Müziği”, *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, O. M. (2005). Geleneksel Müziklerin Westernizasyonu. *Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu*. Van.
- Öztürk, O. M. (2006). Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım: Westernize Edilmiş Bir Musiki Geleneğinin Dünü Bugünü. *Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu*. Bursa .
- Paçacı, G. (1994). Kuruluşunun 77.Yılında Darü'l Elhan ve Türk Musikisinin Gelişimi. *Tarih ve Toplum*(121), 48-55.
- Paçacı, G. (1999). *Cumhuriyet’in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El İle Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara.
- Pehlivan, B. (1997). *Alevi-Bektaşî Düşüncesine Göre Allah*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Popescu-Judet, E. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*. (S. Alimdar, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sağır, T. (2003). Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları. *Ata Dergisi*, 11.
- Sakaoğlu, S. (2014). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. Konya: Kömen Yayınları.
- Sakman, M. S. (2001). Konya Oturakları Üzerine. *Dergipark*, 13(39), 425-444.

- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi, Bestekâr Mehterler - Mehter Havaları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanal, H. (2000). *Mehter Musikisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Ankara : Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni (2. Baskı)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni (2. Baskı)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Selçuk, T. (1985). "*Müzik Dünyamız*" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (C:VI, ss.1476-1481)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sezer, Y. (2002). *Çağdaşlaşma- Yabancılaşma ve Kimlik*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Shils, E. (Ocak 2003-2004). Gelenek. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 129.
- Soydaş, E. (2016). Çankırı Yaren Sohbetindeki Müzik Unsurlarının Değişimine Genel Bir Bakış. *Anadolu Sohbet Gelenekleri ve Yaren* (s. 293-306). Çankırı: YAMER Yayınları.
- Soylu Bağçeci, F., & Şenol Atıcı, M. (2020). Alevilikte İnanç Temelli Müzik Düşünceinden Kültürel Temsil Odaklı Müzik Algısına Mersin Cemevi'inde Dönüşüm İzleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(96), 356-383.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Stokes, M. (1996). Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası. *Dans Müzik Kültür*, İstanbul.
- Şenel, S. (1991). *Âşık Musikisi*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi, C. 3.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 99-113.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul : Dergah Yayınları.
- Tanrıkorur, Ç. (1999). Müziğimiz ve Popülarite. *Köprü Dergisi*.
- Tanyu, H. (1981). *Ziya Gökalp'in Kronolojisi*. Ankara.

- Tarım, C. (2008). *Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar LiselerindeBağlama Eğitimi İle İlgili Araştırma ve Etütler, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Ana Sanat Dalı.
- Tazegül, M. (2005). *Modernleşme Sürecinde Türkiye*. İstanbul: Babil Yayınları.
- TDK. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Toderini, G. (2012). *Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı)*. (A. Berktay, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Tokluoğlu, C. (2013). Ziya Gökalp ve Türkçülük . *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* , 113-139.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tuncay, H. (1978). *Ziya Gökalp*. İstanbul.
- Tunçay, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetimi'nin Kurulması*. Ankara: Yurt Yayınları.
- Tura , Y. (1999). *Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi. Cumhuriyetin Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turan, M. (2018). Aramızdan Ayrılışının 45. Yılında Âşık Veysel , Basılı Bildiri. Ankara : Aşık Veysel'i Anma Etkinliği.
- Turhan, M. (1994). *Kültür Değişmeleri*. İstanbul: MÜİFV Yayınları.
- Türk, M. T. (2018). *Edebiyat ve Şölen (Aktör, Mekân ve Ritüel)*,. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Türkmen, M. N. (2007). *Osmanlıda Askeri Mûsikî Mehter*. İstanbul: Avk Yayınları.
- Uçan, A. (2000). *Türk Müziği Kültürü*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2008). Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerin Yeri ve Önemine Genel Bir Bakış. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu* (s. 45). Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Uçan, A. (2012). *Aramızdan Ayrılışının Kırkıncı Yılında Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*. Ankara : Başbakanlık Basımevi.
- Uçan, A. (2015). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Evrensel Yayınevi.
- Uluçay, Y. (2007). *Elveda Osmanlı*. İstanbul: Nesil Yayınları.

- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı*. Ankara: Belleten.
- Üçok, H. H. (2002). *Çankırı Tarih ve Halkiyatı*. Ankara: Okuyan Adam Yayınları.
- Ünal , R. (1973). *Halk Müziğinden Yankılar, Atatürk'ün Sevdiği Türküler*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları.
- Üstel , F. (1999). 1920'li ve 1930'lu Yıllarda "Milli Musiki" ve "Musiki İnkılabı". G. Paçacı (Ed). *Cumhuriyetin Sesleri İçinde*, 40-49.
- Üstel, F. (1993). Musiki İnkılabı ve Aydınlar. *Tarih ve toplum*(113), 38-47.
- Weber, M. (1993). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla , Çev.) İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Weber, M. (2013). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (G. Rızaoğlu, Çev.) İstanbul: Roman Yayınları.
- Yener, S. (2006). *Liseler İçin Müzik Lise 1 dERS kİTABI*. İstanbul: Ilıcak Matbaacılık.
- Yetgin, Ç. (1983). *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Yıldırım, E. (1995). *Türkiye'nin Modernleşmesi ve Ğslâm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Yıldırım, E. (2012). *Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı (3. b.)*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Yılmaz, G. (2004). Osmanlı Sarayında Klasik Batı Müziği. *Klasığı Yeniden Düşünmek Sempozyum Bildiri*. İstanbul.
- Yılmaz, H. (2005). Gelenek, Gelenekçilik ve Gelenekselcilik. *Muhafazakâ Düşünce*, 39-54.
- Yılmaz, H. (2005). Gelenek, Gelenekçilik, Gelenekselcilik. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 1-6.
- Yılmaz, K. (2020). Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi Üzerine. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2348-2365.
- Yılmaz, N. (1996). *Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen*. Ankara : Ocak Yayınları.
- Yılmaz, Ö. (2017). *Türkiye'de Popüler Müzik Tartışmaları*. İstanbul: 7 Renk Basım Yayım.
- Yönetken, H. B. (1966). *Derleme Notları 1*. İstanbul: Orkestra Yayınları.
- Yönetken, H. B. (1969). Atatürk Devrimleri ve Türk Müziği. *Orkestra*, 32-48.
- Zürcher, E. J. (1998). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Lise eğitimim esnasında müzikle tanışarak bağlama, ses eğitimi ve şelpe dersleri aldım. 2010 yılında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği bölümünü kazanarak öğrenim hayatıma devam ettim. 2014 yılında mezun olarak Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler sınavını kazanıp Yüksek Lisans çalışmama başladım. 2014-2015 eğitim öğretim yılında Sakarya Güzel Sanatlar Lisesi bağlama ve piyano öğretmeni olarak 1 yıl görev aldım. 2015 yılı itibariyle özel bir eğitim kurumunda müzik öğretmeni olarak görev yapmaktayım.

